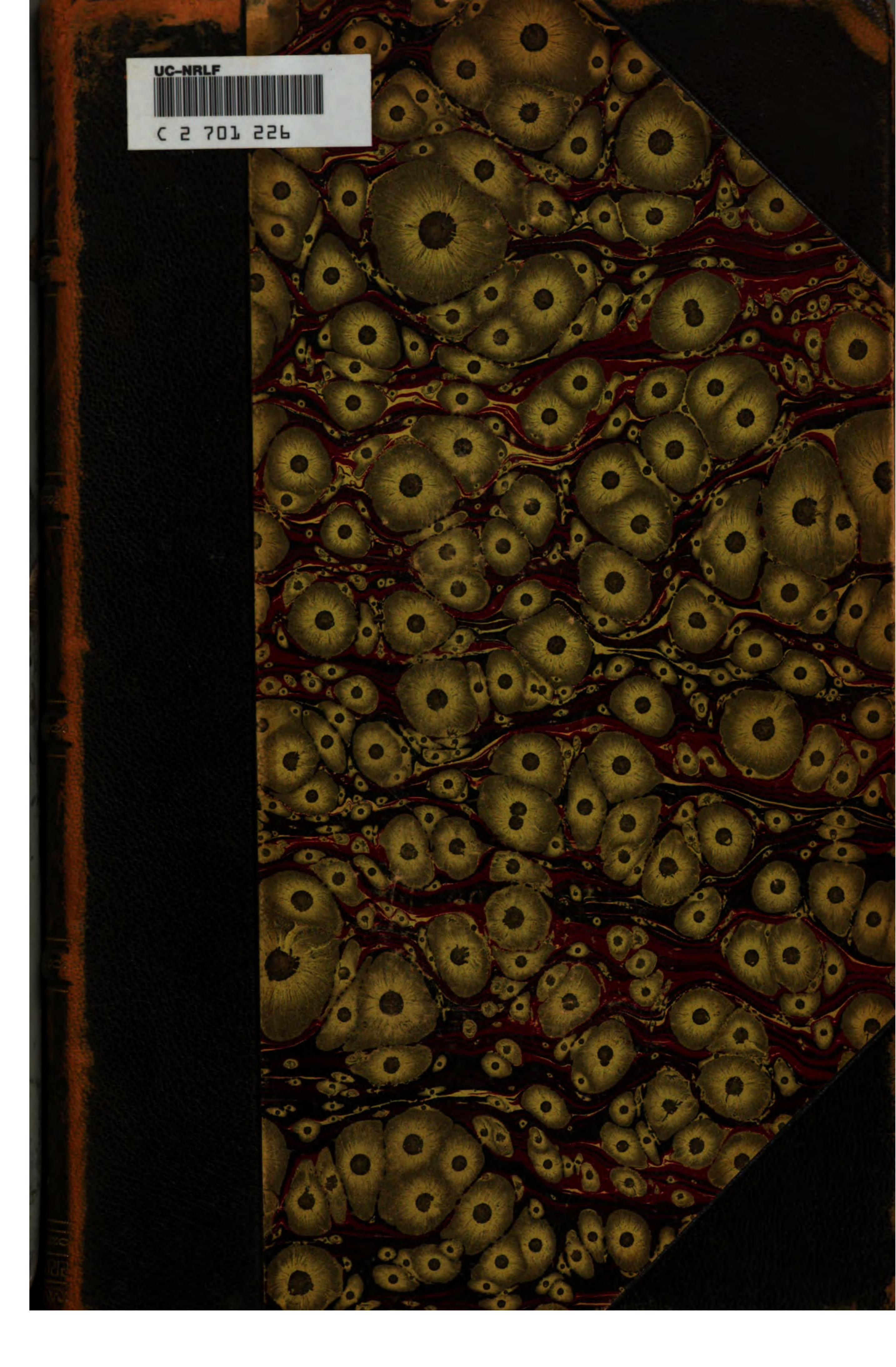
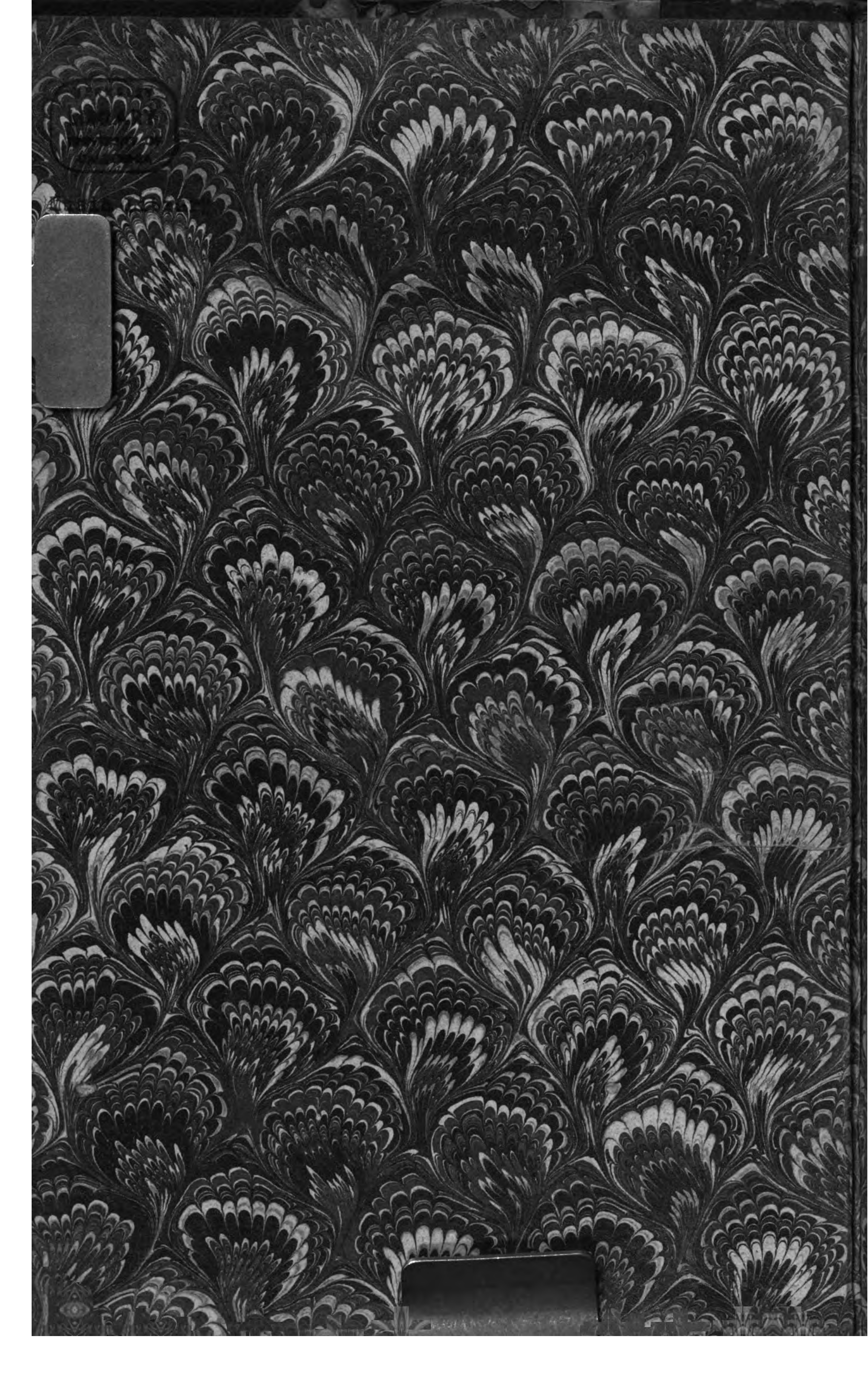








La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICALE

DE LA

Schola Cantorum



Dix-septième Année — 1911

N° 12

Décembre



BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, **PARIS**

POUR LA BELGIQUE :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

La

Tribune de Saint-Gervais

LA

Tribune de Saint-Gervais

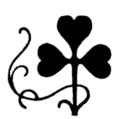
REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes



DIX-SEPTIÈME ANNÉE

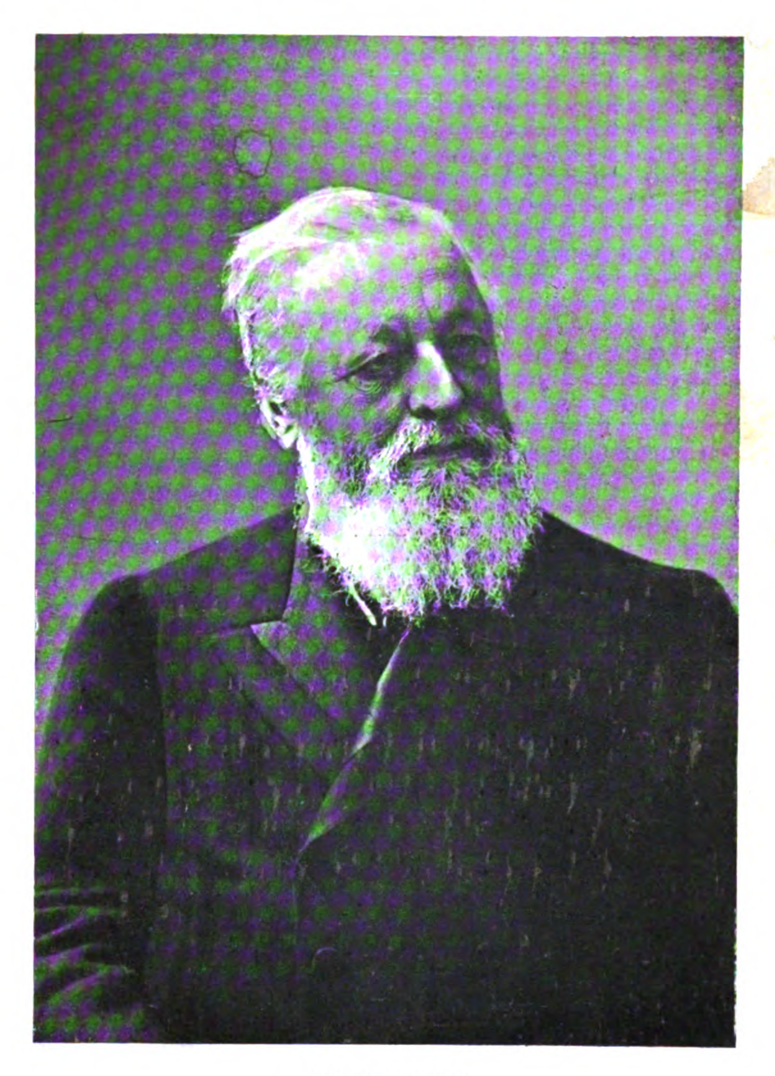
1911

PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269

Tribune de St-Gervais. — XVIIe Année. — *Numéro spécial*

Alexandre GUILMANT

✝  ✝

(1837-1911)

IN MEMORIAM

Publié par ses amis de la Schola

PARIS
BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »
269, rue Saint-Jacques, 269

1911

ABONNEMENT COMPLET :

(Revue et Encartage de Musique)

France et Colonies, Belgique. **10 fr.**
Union Postale (autres pays). **11 fr.**

Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :

269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)

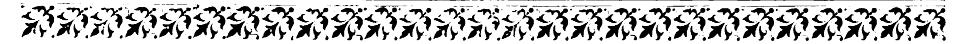
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

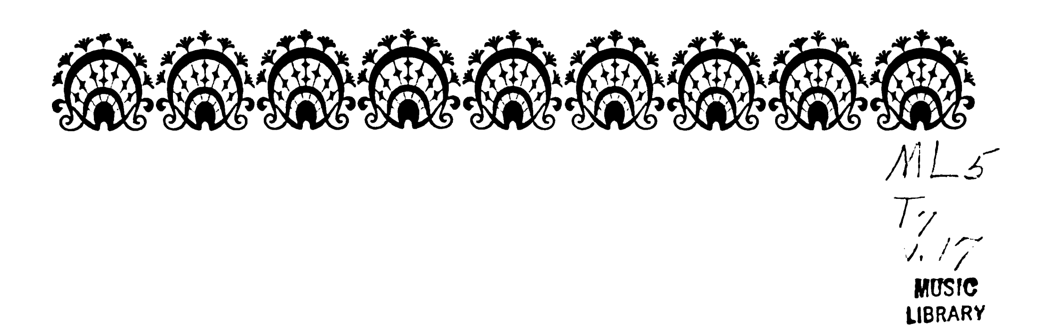
ABONNEMENT RÉDUIT :

(Sans Encartage de Musique)

Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6 fr.**
Union Postale. **7 fr.**

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.





LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

SOMMAIRE DE CE NUMÉRO :



Alexandre Guilmant

(1837-1911)

La *Schola* a tenu à honorer, par l'hommage d'un fascicule spécial de sa revue, la mémoire de son Maître regretté, d'un de ses principaux Fondateurs : Alexandre Guilmant.

On a réuni dans ces pages les souvenirs épars que plusieurs d'entre nous ont consacrés au disparu ; elles diront ce que fut celui qui en est l'objet, ce qu'est le regret de ceux qui le pleurent.

NOTICE BIOGRAPHIQUE ET FUNÉRAIRE

Félix-Alexandre Guilmant naquit à Boulogne-sur-Mer, le 12 mars 1837[1]. Son père était maître de chapelle et organiste de l'église Saint-Nicolas; il en hérita les dons précieux du goût de la musique et du professorat. De très bonne heure, Alexandre Guilmant cultiva l'art qu'il devait illustrer, et, à douze ans, suppléait son père[2], qu'il remplaçait en 1857, non sans un stage à l'église Saint-Joseph.

C'est de cette époque que datent la plus grande partie des compositions vocales religieuses, que le jeune maître écrivait à l'intention de ses chanteurs. Il semblait que tout dût fixer Guilmant dans sa ville natale ; au soin de sa maîtrise, il joignait l'enseignement privé et public dans les écoles, et organisait des concerts classiques où il tenait, à l'occasion, la partie de violon ou d'alto. Mais l'orgue l'attirait : en 1860, un voyage à Paris lui donnait l'occasion de se présenter à Lemmens, le célèbre professeur au Conservatoire de Bruxelles, qui venait en France inaugurer l'orgue de la cathédrale de Rouen. Il se fit entendre au maître. Celui-ci lui fit quelques observations et l'engagea à venir étudier à Bruxelles avec lui. Guilmant accepta avec empressement, et,

1. Fête de saint Grégoire le Grand.

2. Celui-ci mourut en 1890, à Meudon, presque centenaire. Il convient de faire ressortir ici, car le fait est peu connu, qu'une part de la réédition des maîtres anciens lui revient; il alla longtemps, en effet, dans les bibliothèques, copier dans les publications anciennes ou les manuscrits ces tablatures compliquées que son fils devait traduire et mettre en œuvre.

en *un mois*, travaillant six à huit heures par jour, il fut en état, suivant l'expression même de Lemmens, de « voler de ses propres ailes ». Sa voie était tracée; bientôt, Guilmant était tenu pour l'un des meilleurs organistes. Il n'y eut pas d'orgues nouvelles tant soit peu importantes, entre 1862 et 1870, pour l'inauguration desquelles on ne réclamât le concours du maître de chapelle de Boulogne. Parmi ces instruments, deux monuments hors de pair donnèrent à Guilmant l'occasion de révéler son talent dans toute l'ampleur qu'il avait : l'orgue de Saint-Sulpice et celui de Notre-Dame.

Dès lors, il paraissait indiqué qu'Alexandre Guilmant quittât Boulogne pour Paris. L'occasion fut la mort de Chauvet, l'excellent compositeur organiste de la Trinité, à la suite du siège de 1870-1871. Guilmant fut appelé à lui succéder, et dès lors, son talent, s'affirmant, entra dans une nouvelle phase. Ce fut l'abbé Modelonde, alors curé de la Trinité, qui, l'ayant entendu, voulut l'attacher à sa paroisse. Mais, hélas ! le grand orgue, beau travail de Cavaillé-Coll, avait été si fortement endommagé par les obus prussiens, que l'instrument était pour l'instant hors d'état de servir, privant par là le jeune organiste de la situation sur laquelle il comptait, et pour laquelle il avait abandonné la très belle position qu'il s'était faite dans sa ville natale.

Guilmant eut alors l'idée de se produire tout simplement sur l'harmonium, dans les concerts et les salons. Il obtint un très grand succès ; par son jeu et ses propres compositions pour cet instrument, il eut certes la première part dans le relèvement du répertoire de l'harmonium, alors des plus déplorables. L'amour des maîtres anciens captiva tout entier le nouvel organiste de la Trinité, et on peut dire que de la tribune de son orgue, partit ce courant de rénovation et de restauration dont le dernier Congrès parisien de musique sacrée fut une si magistrale affirmation, grâce à l'*École classique* et aux *Archives des maîtres* de l'orgue, dont il avait dès lors décidé la publication.

L'année 1878, avec la construction de l'orgue immense du Trocadéro, étendit plus encore la renommée de Guilmant. En effet, nommé membre de la commission musicale de l'Exposition, il demanda et obtint le vote d'où naquirent d'abord les grands concerts d'orgue où les principaux organistes acceptèrent de jouer, et pour lesquels César Franck écrivit trois pièces bien connues.

Mais, l'Exposition terminée, le palais du Trocadéro devait être démoli ; Guilmant fut navré à la pensée d'en abandonner l'orgue : il multiplia les démarches pour sauver au moins l'instrument ; puis sollicita la salle afin d'y continuer, seul, les concerts entrepris. Il devint populaire, et popularisa la bonne musique d'orgue, dans ces fameux concerts du Trocadéro, qu'il continua durant tant d'années [1].

1. 1879-1897. Guilmant commença par les œuvres de Buxtehude, puis, en 1880, par les concerts de Haendel, toutes compositions ignorées chez nous jusqu'alors ; le premier concerto de Haendel qu'il donna (20 mai 1880), fut celui en *fa*. Le maître s'attachait, avec un soin extrême, tous ses auditeurs le savent, à « réaliser » le *continuo*, et à écrire les « cadences » des points d'orgue, dans le style le plus propre

Voyageant beaucoup, ce furent surtout les États-Unis et l'Angleterre qui l'attirèrent. Il fut, en ce dernier pays, reçu même quelque jour au château de Windsor, où la reine Victoria lui demanda d'improviser sur un thème qu'elle fournit. A Rome, il fut accueilli par Léon XIII, qui le décora de l'ordre de Saint-Grégoire le Grand.

Sans abandonner ses voyages annuels, en 1894, avec Ch. Bordes et V. d'Indy, Al. Guilmant fondait la *Schola*, où il acceptait d'être professeur d'orgue, et cumulait bientôt la même charge artistique, en 1896, au Conservatoire, en remplacement de M. Ch.-M. Widor, qui se retirait de cette classe pour professer avec distinction la haute composition. Nous ne redirons pas les circonstances pénibles qui le forcèrent de quitter, en 1901, l'orgue de la Trinité : il vaut mieux garder le silence sur la conduite de certains personnages. Ce fut là le premier chagrin de Guilmant : le second fut la mort en 1908, le 23 octobre, de la fidèle compagne de toute une vie d'honneur. Du premier, il s'était quand même consolé ; du second, il resta frappé.

Guilmant, toute sa vie, ne cessa de travailler ; la vieillesse, qui accable certains hommes, n'était pas pour lui. Malgré ses soixante-quatorze ans, rien ne l'arrêtait ; mais depuis cette dernière épreuve il y avait quelque chose de changé en lui, et c'est à son chagrin, sans doute, qu'il dut de ne pouvoir surmonter l'attaque bénigne de grippe qui l'emporta.

C'est le 29 mars 1911, en sa petite villa de Meudon, qui avait vu passer dans ses murs tant de musiciens, qu'expira chrétiennement après une courte maladie, ce Père de la musique d'orgue[1].

Ses obsèques furent célébrées le samedi 1er avril, dans l'église paroissiale de Meudon. Grande était l'affluence des amis accourus pour rendre hommage au vénéré organiste, au professeur incomparable, au musicien enthousiaste, à l'homme de droiture et de bonté qui laisse tant de regrets.

La *Schola*, ses professeurs, ses élèves et ses « Amis » venus en nombre à l'appel de notre Conseil d'Administration formaient, dans le cortège funèbre, un groupe fort imposant.

Les organisateurs de la cérémonie avaient tenu à faire appel aux divers artistes qui tenaient de plus près au maître disparu.

A la messe, les chœurs de la *Schola*, sous la direction de M. de Serres, chantèrent de toute leur âme le *Peccantem* de Palestrina et *O vos omnes* de Victoria. M. Gastoué dirigea l'exécution du *Libera* en grégorien. Le Quatuor Philip fit entendre le *Recordare* de Mozart. Deux solistes, Mme Auguez de Montalant et M. Touche, rehaussèrent la cérémonie de leur beau talent. M. Jacob, qui tenait l'orgue, avait,

à ces pièces. L'orchestre de ces concerts fut successivement dirigé par Ed. Colonne, Garcin, Gabriel Marie, Ch. Bordes. De 1901 à 1906, Guilmant reprit sous une forme plus intime ses concerts du Trocadéro (voir plus loin, page 27).

1. C'est à pareil jour, dix ans avant la naissance de Guilmant, que Beethoven était conduit à sa dernière demeure. Singulières coïncidences, pour un musicien adonné à la musique d'église et à la musique classique, que ses jours de naissance et de mort encadrassent ainsi sa vie : Grégoire le Grand et Beethoven !

selon le désir souvent exprimé par le Maitre, exécuté le choral « Aus tiefer Noth » dans la maison mortuaire, sur l'orgue de la grande salle de musique, au moment de la levée du corps.

L'inhumation eut lieu, à Paris, au cimetière Montparnasse, où (sous une pluie diluvienne), M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire, et M. Ch. Malherbe, président de la Société des Compositeurs, prononcèrent deux discours que nous publions plus loin.

Quelques jours plus tard, M. l'abbé Poulin, nouvellement curé de la Trinité, tint à honneur de célébrer dans son église un service en mémoire du cher maître. M. le Curé improvisa une oraison funèbre remarquable par son élévation, sa fougue et son lyrisme ému, où il étudia successivement en Guilmant l'homme, l'artiste et le chrétien convaincu. M. Planchet, maître de chapelle, avec l'*O vos omnes* de Victoria, dirigea divers motets de Guilmant lui-même, *Kyrie* et *Pie Jesu*, tandis qu'au grand orgue M. Ch. Quef interprétait des compositions du maître écrites pour cet instrument même.

Le jour de Pâques, à Sainte-Clotilde, notre distingué confrère, M. Jules Meunier, eut la délicate pensée de composer le salut uniquement d'œuvres de Guilmant. Et la même pensée dicta à M. Joseph Bonnet, son éminent élève, et successeur à la Société des Concerts du Conservatoire, de consacrer le dimanche 30 avril, à l'orgue de Saint-Eustache dont il est le titulaire, un récital remarquable à la mémoire de son maître.

Enfin, le 14 juin, pour le Congrès de musique sacrée, à la suite de l'initiative prise par le Comité d'organisation, M. l'abbé Gauthier, curé de Saint-Gervais et ami du défunt, célébrait une messe funèbre, où le souvenir de Guilmant était réuni à ceux des autres fondateurs ou bienfaiteurs disparus de la *Schola*. Les chants furent exécutés alternativement par les « Chanteurs de Saint-Gervais », qui interprétèrent la messe de *Requiem* à quatre voix, de Victoria, avec l'*O vos omnes*, et un *Pie Jesu* de M. Saint-Requier, leur chef; par la maîtrise de la paroisse, qui donna des modulations de Nanini, et les faux-bourdons de Homet, dirigés par M. Haumesser; et par les élèves des classes de chant grégorien de la *Schola*, sous la direction de M. Gastoué.

***

Guilmant fut un compositeur fécond. S'il réédita, pour la pratique des organistes, les œuvres des anciens, dans le *Répertoire des Concerts du Trocadéro*, le *Concert historique d'Orgue*, l'*École classique de l'Orgue*, et les *Archives des maîtres de l'Orgue*, il laisse aussi un grand nombre d'œuvres personnelles. On ne saurait toutes les énumérer ici. Les principales sont, pour l'orgue :

25 livraisons de *Pièces dans différents styles*, pour le grand orgue;
12 livraisons de l'*Organiste pratique*, pour orgue ou harmonium;
10 livraisons de l'*Organiste liturgique* ;
8 sonates, dont deux avec orchestre.

Pour le chant : trois messes, un certain nombre de psaumes, motets et cantiques latins, français et anglais ; *Balthazar*, scène lyrique, *Ariane*, symphonie-cantate, etc.

On ne saurait se faire une idée de la façon dont Guilmant est célèbre à l'étranger. L'Angleterre surtout et les États-Unis ont pour lui un culte véritable ; des Sociétés musicales mêmes y portent son nom.

Les distinctions honorifiques étaient venues trouver Guilmant, qui ne les avait point cherchées : il était commandeur de Saint-Grégoire le Grand et chevalier de la Légion d'honneur, membre correspondant de l'Académie royale de Stockholm et docteur *honoris causa* de l'Université de Manchester.

Quelques Souvenirs sur Alexandre GUILMANT

« A mi-chemin, entre Calais et *Boulogne*, là où fut jadis une rocheuse « petite vallée bénie qui s'ouvrait sur des pelouses veloutées, s'étend « une région calcaire, élevée mais jamais montagneuse... Ce pays « de pierre à chaux, avec son air frais et vif, labourable en tous les « points de sa surface et tout en carrières sous les prairies bien arro- « sées, est le vrai pays des Français. Ici, seulement, leurs arts « ont trouvé leur développement original. Plus loin, au sud, ce « sont des Gascons ou Limousins, ou Auvergnats, ou autre chose « d'analogue. A l'ouest, des Bretons, d'une pâleur de granit; à l'Est, « des Burgondes pareils aux ours des Alpes ; ici seulement sur la chaux « et le marbre aux beaux grains, entre, disons Amiens et Chartres d'un « côté, Caen et Reims de l'autre, vous avez la vraie *France*. »

Ainsi parle du pays où est né Alexandre Guilmant, un délicat écrivain anglais qui aima la France, ses paysages, ses cathédrales et ses artistes. Et certes, notre maître vénéré réalisa bien le type du véritable artiste de France. Nul mieux que lui n'était digne de voir le jour sur le sol d'où jaillit la cathédrale d'Amiens, cette « Bible de pierre » racontée par de vieux maîtres, aussi parfaits hommes de métier que poètes incomparables.

A leur exemple, Alexandre Guilmant avait suivi la profession de son père, organiste, facteur d'orgues lui-même. Tout enfant, il avait feuilleté à ses côtés l'antique traité de Dom Bedos, Bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, « l'Art du facteur d'orgue » (1766); et, plus tard, Cavaillé-Coll devait s'extasier sur la perfection du joli instrument de quatre jeux construit selon ces données et pour lequel le jeune Guilmant avait aidé son père, perçant entre autres les trous du sommier

avec un fer rouge [1]. Plus tard encore, à l'orgue de la Trinité, on s'étonnera de voir le grand organiste mettre lui-même la main aux réparations, raccrochant sans hésiter certaine vergette de transmission de son pédalier...

Mais il ne s'en tint pas à ces petits secrets du métier. Doté par son père d'une éducation musicale très complète, connaissant le violon, l'alto, et jusqu'à l'art de diriger l'orchestre (il avait fondé à Boulogne les « Concerts Beethoven »). Alexandre Guilmant devait donner le meilleur de son temps et de son cœur aux maîtres de l'orgue. Vivant de leur vie, il lui sembla qu'il faisait partie de leur famille ; et il en vint tout naturellement à se considérer comme leur exécuteur testamentaire.

On se rappelle quelle joie l'éclairait à la lecture d'un manuscrit original, à la vue d'une partition ancienne. Avec quel respect il relevait les indications de jeux, les moindres signes d'expression ! Une clef de forme archaïque, un simple détail d'écriture suffisaient à l'enchanter. D'ailleurs, s'il poussait jusqu'au scrupule l'observation de l'orthographe dans les textes musicaux, il exigeait aussi de bon papier, une belle impression, de solides reliures, en un mot, un vêtement digne des maîtres qu'il aimait. Sa bibliothèque, sa « fumée de tabac », comme il l'appelait, pour l'avoir formée, pièce par pièce, sur ses économies de non-fumeur, trahit ce souci de transmettre intact aux générations de musiciens le legs des ancêtres.

Dans l'interprétation, la sobriété, la précision de son toucher portaient également la marque du goût français. C'est ainsi que, dans les *chorals*, il aimait à conserver au début la plus grande simplicité, afin de ne pas s'exposer à exagérer au cours du développement les intentions expressives. Ce qu'il avait surtout en horreur et à quoi il était le plus antipathique, c'était l'affectation, le jeu agité, le « nervosisme ». « Être expressif tout en restant simple, disait-il, voilà la vraie difficulté », ou encore « Chantez avec votre clavier, comme chantent les vieilles gens ». Ces vieilles gens de France dont il comprenait si bien la poésie !

Il avait une manière à lui de détailler les *ornements*. Pour les trilles, il recommandait de proportionner toujours leur vitesse au mouvement général du morceau ; et il soutenait volontiers que Berlioz n'eût jamais accusé un trille d'être « ricanant », s'il en avait entendu exécuter un proprement. On sait combien il tenait à la couleur des œuvres : « Voilà le jeu dont se servait Jean-Sébastien Bach, voilà quelles fournitures employait de Grigny ! » Et ses yeux pétillaient de joie quand il parlait de l'orgue de Saint-Gervais et sur lequel il rêvait de jouer avec les jeux mêmes du grand Couperin : « Il faudra réparer cet instrument. Il a encore de beaux cornets, mais hélas ! les pleins jeux ne valent plus rien. » Ah ! les cornets, les nasards, les cromhornes chers au « père » Guilmant ! Qui en fera revivre la sonorité vieillotte, qui en évoquera le charme lointain, qui héritera du respect avec lequel il les imposait ?

1. Il conservait précieusement cet orgue dans son petit salon. Cet instrument d'ailleurs n'était que le type de plusieurs autres dus à la même collaboration.

Il nous souvient qu'un jour, devant le public élégant de la salle Gaveau que venaient de bercer d'agréables musiques XVIIIe siècle, M. Guilmant entreprit de jouer, comme seul il le savait faire, trois grands chorals de Bach.

On devine le désespoir de ces gens du monde, toujours agités, en entendant le maître dérouler les interminables reprises dont il se garda de passer une seule ou de presser une note plus qu'elle ne devait l'être. A la longue, cependant, ceux qui l'avaient écouté jusqu'au bout s'étaient sentis subjugués par le calme magnifique de ce style dont il émanait je ne sais quel effet moral, fait de sérénité et d'apaisement.

Organiste, Alexandre Guilmant l'était par-dessus tout. L'idée de son art ne le quittait jamais. Dans la conversation où il avait le mot juste et précis, où chacune de ses paroles était marquée au coin du bon sens le plus parfait (le clair bon sens français) et d'une affectueuse politesse, il revenait insensiblement à l'orgue, à la musique. La vue d'une belle armoire ancienne lui faisait penser que des « partitions oblongues italiennes y tiendraient à l'aise ». Lui proposait-on une promenade un jour qu'il n'était pas pressé : « Nous marcherons sans hâte, répondait-il, comme si nous chantions des chorals extrêmement lents. » Rien de ce qui touchait à l'expression ou au style ne le laissait indifférent, et son goût s'y exerçait avec une sûreté impeccable. Coquelin cadet, un de ses compatriotes, jadis enfant de sa maîtrise à Boulogne, voulant essayer de la chansonnette, l'avait fait juge de sa diction. Le comédien écouta ses critiques, mit les accents où le lui conseillait le maître, et s'en trouva bien.

Et voilà « le père Guilmant » aux prises avec la chansonnette comique !

L'enseignement tenait aussi une grande place dans sa vie. Ce qu'il cherchait surtout à développer, c'était la musicalité. Il ne fatiguait pas ses élèves par un grand nombre d'observations techniques. Il leur montrait en exécutant lui-même, au besoin en chantant, les nuances, les accents et jusqu'à la manière de triller, se servant volontiers d'images pour faire mieux comprendre sa pensée, pour décrire par exemple l'état d'âme d'un de ces vieux *chorals* qui lui étaient familiers : « Homme, pleure tes péchés » ou : « Du fond de l'abîme » de Bach, ou telle « Pièce héroïque » de Franck où il voyait « un champ de bataille couvert de morts et de mourants ».

Comme tous les traditionalistes, il mettait de la clairvoyance à discerner ce qui était la mode de ce qui était l'avenir. Dès le premier moment, Wagner n'eut pas de plus fervent adepte que lui et l'on a eu raison de faire remarquer le plaisir qu'il prit à *Pelléas*. Toutefois, il déplorait chez les modernes une tendance à compliquer les sentiments. Il ne pouvait comprendre « qu'on fît de l'amour une chose triste ».

Son âme pure lui inspirait une vision optimiste de la vie ; malgré ses cheveux blancs, il avait conservé l'enthousiasme et la vivacité de ses vingt ans.

⁂

Un jour il entendit parler des « Chanteurs de Saint-Gervais » et de leur fondateur. Le programme de Charles Bordes le passionna. Cependant, l'entreprise était bien hasardeuse, et M. Guilmant n'aimait pas ce qui était laissé au hasard. Sainte Thérèse, il est vrai, n'avait que trois écus à l'époque où elle entreprit de fonder tous les Carmels d'Espagne, mais, disait-elle ;

Dieu, Thérèse et trois écus peuvent tout !

Bordes ne les avait peut-être pas, ces « trois écus » ; mais il avait la foi, la foi qui brise tous les obstacles, et Alexandre Guilmant pouvait l'aider. Le moment n'est-il pas venu d'associer ici dans un même hommage notre maître vénéré et celle à laquelle il devait survivre si peu de temps ? On savait M[me] Guilmant bonne ménagère, « levée avant le jour, la main toujours ouverte à l'indigent » ; mais elle était si modeste que seuls ses enfants et ses intimes ont pu connaître son esprit cultivé, son talent de musicienne et quelle aide elle fut en tout temps pour son mari. Sa clairvoyance ne s'était point trompée sur l'avenir des idées qu'allait développer la prodigieuse activité de Charles Bordes.

La jeune *Schola Cantorum* dut principalement à son appui le bonheur de compter Alexandre Guilmant parmi ses fondateurs.

Dès lors, cette *Schola* devint la fille préférée du maître. Au moment où elle était ballottée par de redoutables vicissitudes et environnée d'ennemis, le « père Guilmant » ne s'en montra pas autrement impressionné. Sans se préoccuper du *qu'en dira-t-on*, il allait droit son chemin, venant tous les vendredis rue Saint-Jacques, contre vents et marées, signant au registre des professeurs, et montant dans la grande salle pour donner sa leçon.

Plusieurs fois, cependant, il fut amené à rompre des lances en faveur de l'École et à défendre son enseignement. L'art palestrinien, le chant grégorien, la polyphonie de Bach trouvèrent en lui un ardent protagoniste. Il prônait même la prononciation latine en honneur chez nous, bien qu'à la vérité il prononçât *Schola* comme il aurait dit « chocolat ». C'est que, à ses yeux, la *Schola* était un bloc, auquel on ne devait point toucher. Et sa simplicité vint à bout de toutes les insinuations.

Avec quel admirable désintéressement il distribuait la bonne parole artistique à ses élèves, comme autrefois Lemmens l'avait fait pour lui. Dès qu'il avait « déshabillé un postulant », selon son expression, découvert une nature, reconnu l'indispensable vocation, il n'hésitait plus et donnait son temps sans compter. Combien, dans les promotions sorties de ses mains à la *Schola*, en pourraient témoigner ! Combien lui sont redevables de cet amour de leur art qui ne vieillit point et qui fait passer par-dessus les aridités et les sécheresses du métier !

*

Qui ne se le rappelle, aux examens, suivant les improvisations de ses élèves, guettant au passage l'heureuse trouvaille, la soulignant d'un hochement de tête significatif, d'une approbation discrète qui valait mille compliments.

La récompense de son désintéressement, il l'aura trouvée dans les acclamations sans fin dont le « père Guilmant » était l'objet de la part de notre jeunesse toutes les fois qu'il apparaissait sur l'estrade. Il aura eu la satisfaction de voir toute la musicologie s'atteler à cette étude des primitifs que sa vivante sympathie avait tirés de l'oubli, des chaires officielles fondées sur le modèle de la *Schola Cantorum*, ses auteurs préférés partout applaudis, la belle tradition des maîtres de l'orgue des XVIIe et XVIIIe siècles vulgarisée et comprise, les efforts de Charles Bordes couronnés par la haute consécration du *Motu proprio*. Un de ses derniers vœux avait été que la *Schola* prît l'initiative d'une résurrection de l'œuvre de Buxtehude dont il avait pour la première fois présenté le nom au grand public, en 1879, dans ses concerts du jeudi au Trocadéro ; et la *Schola* inscrit sur son prochain programme une cantate de Buxtehude.

Les musicologues nous donneront sans doute de précieux détails sur sa carrière d'organiste, de professeur et de virtuose ; ils lui assigneront une place dans l'histoire de la Musique. On dira qu'il a beaucoup voyagé, qu'il passa plusieurs fois les mers, parcourant l'Amérique, l'Angleterre, l'Allemagne, la Russie, l'Espagne et l'Italie. Et cela doit bien être vrai puisqu'il rapporta un jour de Copenhague le titre de membre de l'Académie royale de Danemark, et, de Manchester, le diplôme de docteur en musique. A l'étranger, l'école de Guilmant, école de mesure et de goût, ne pouvait que rayonner de tout l'éclat du nom français. Mais, pour nous, ses élèves et ses amis de la *Schola*, il nous semble qu'il ne nous a jamais quittés. Au contraire de Bordes que son humeur d'hirondelle voyageuse entraînait du Nord au Midi, jetant à tous les échos son cri d'appel, le « père Guilmant » nous apparaît attaché aux tranquilles devoirs de l'existence professionnelle. Ses voyages passèrent comme un accident. On ne le voit pas en dehors du cadre familial de son appartement de la rue de Clichy ou de sa maison de Meudon. Pendant les dernières grèves, ce fut à ses yeux une affaire d'État, d'être obligé de coucher à l'hôtel, un soir de concert, faute de train pour rentrer chez lui. Comment se le figurer sans sa tenue toujours correcte, sa redingote noire et ce légendaire chapeau à haute forme qu'il ne laissait jamais, pas même en s'embarquant pour l'Amérique, et tout en avouant qu'un chapeau mou eût été beaucoup plus confortable ?

Sa figure amie dont on aperçoit l'image à tous les murs de la *Schola*, continuera à sourire aux progrès de notre École.

Sous ces traits éclairés par la joie véritable, *la joie de celui qui accomplit ce pour quoi il est né*, les jeunes artistes trouveront un modèle à suivre. Car si Alexandre Guilmant fut un artiste, il fut aussi un grand honnête homme et un bon chrétien.

Après avoir reçu les derniers Sacrements, et déjà absent de cette terre,

on l'entendit murmurer : « Les pédales, les pédales. » Le maître donnait sa dernière leçon. Sûrement, dans la patrie céleste, est exaucé le vœu qu'il exprimait un jour avec une si charmante bonhomie : « Je voudrais que le bon Dieu me fasse entendre là-haut ces trois œuvres : le 1er *choral* de Franck, le Prélude de *Parsifal* et la grande *fugue* en *mi bémol* de Bach. » Mêlé au chœur des justes il les entend, mais avec quels accents et sur quels rythmes sublimes !

« Les rythmes sur lesquels se meuvent et dansent les mondes devant le trône de Dieu. »

JEAN DE LA LAURENCIE.

Al. GUILMANT et la Schola

Accoultrez-vous d'habits de deuil,
Josquin, Brumel, Pierchon, Compère...
Et plorez grosses larmes d'œil :
Perdu avez vostre bon père !

Tous ceux qui ont connu et admiré l'aimable vieillard, qui s'est éteint le 29 mars dernier, pourraient redire aujourd'hui ces naïves paroles, sur lesquelles débute la belle et touchante *Déploration de Jean Okeghem,* composée par le bon Josquin lui-même, après la mort de son vénéré maître au début du seizième siècle. Quatre cents ans après, nous n'aurions qu'à changer les noms propres, et les mêmes pauvres vers exprimeraient avec la même sincérité notre « déploration d'Alexandre Guilmant ». N'avons-nous pas, nous aussi, tout autant que ces grands ancêtres musicaux, vraiment « perdu notre bon père » dans cet homme si doux et si simple, dans cet artiste éminent et consciencieux dont la carrière admirablement remplie embrasse plus d'un demi-siècle ?

Certes, nous ne saurions prétendre, dans les limites de cette brève chronique, retracer toutes les phases de cette longue existence dont toute la partie publique, « officielle » pourrait-on dire, est ou sera commentée en détails dans de nombreuses notices biographiques parues ou à paraître. On saura, on sait déjà la naissance à Boulogne en 1837, les études avec Lemmens, l'arrivée à Paris ; la nomination comme organiste à l'église de la Trinité et comme professeur au Conservatoire ; les fréquents voyages en France, dans plusieurs régions de l'Europe et même de l'Amérique du Nord ; enfin et surtout, le succès tardif mais croissant des concerts d'orgue donnés au Trocadéro où, depuis 1878, Guilmant fit entendre chaque année, non seulement les plus belles pièces d'orgue des Bach, mais aussi les œuvres, jusqu'alors inconnues en France, des maîtres primitifs du seizième siècle, antérieurs à Jean-Sébastien.

Ainsi s'accomplissait lentement, avec une persévérance que ne rebuta jamais l'accueil parfois peu encourageant d'un public mal préparé à d'aussi austères programmes, cette véritable restauration du pur goût musical, tâche ingrate mais féconde, entreprise tout d'abord par Guilmant presque seul, mais poursuivie bientôt, avec lui et sous ses auspices, par d'inlassables collaborateurs. Tandis que le maître déjà en pleine maturité reconstituait pierre à pierre l'édifice sonore du culte des belles œuvres d'orgue, le généreux enthousiasme de Charles Bordes pour la grande floraison de notre art religieux polyphonique portait aussi ses fruits. Sur ses claviers de la Trinité ou du Trocadéro, Guilmant parlait déjà couramment ce même pur langage que Bordes faisait épeler patiemment aux chanteurs alors novices, en la vieille tribune de Saint-Gervais : une même culture classique, une même foi artistique animaient ces deux hommes pourtant si dissemblables, et les poussaient parallèlement au même but.

Les incorrigibles imaginatifs qui se qualifient mathématiciens nous disent, en leur langage métaphorique qu'ils prétendent exact, que « les parallèles se rencontrent à l'infini » : ainsi arriva-t-il d'Alexandre Guilmant et de Charles Bordes, car ce fut vraiment « à l'Infini » de la suprême et divine Beauté que leurs deux destinées, jusque-là « parallèles », se rejoignirent pour ne se plus séparer dorénavant. Et puisque ce fut à l'occasion des fêtes de la Pentecôte que se produisit, en 1893, cette rencontre mémorable, nous avons certes le droit d'y voir la manifestation d'un dessein particulier de la Providence.

Cette année-là, le 8 juin, on entendit au Trocadéro l'*Ode funèbre* de J.-S. Bach : Guilmant tenait l'orgue, Bordes conduisait l'exécution confiée pour la partie vocale à ses *Chanteurs de Saint-Gervais*, connus depuis un an par leurs magnifiques offices de la Semaine sainte. A diverses reprises et notamment pour la difficile interprétation du *Miserere* d'Allegri (à deux chœurs), Vincent d'Indy avait secondé Charles Bordes, en mettant généreusement au service de la cause de la musique religieuse son expérience, son savoir et son autorité musicalement indiscutée. C'était l'époque où le jeune chef de l'École française contemporaine venait de proposer à la Commission de réformes du Conservatoire et sur la demande de celle-ci, tout un plan de réorganisation extrêmement précis, judicieux, logique, c'est-à-dire voué par cela même au plus complet insuccès auprès de nos « officiels » d'alors. Pendant l'hiver de la même année, Guilmant et Bordes organisèrent à la salle d'Harcourt deux séries d'auditions des *Cantates d'Église* de J.-S. Bach. Cependant, les concerts du Trocadéro, fondés depuis plus de quinze ans, prenaient une extension et une notoriété de plus en plus grandes; les chanteurs de Saint-Gervais en étaient les auxiliaires fidèles ; l'âme de César Franck, mort récemment, semblait planer sur tout ce groupe qu'un avenir splendide attendait : l'un des premiers, le premier peut-être, Guilmant fit connaître au public du Trocadéro, hélas ! plus abasourdi qu'émerveillé, les *Trois Chorals* d'orgue que le maître génial avait achevé d'écrire sur son lit de mort, en 1890.

L'impulsion était donnée : Bordes rêvait déjà la fondation de la *Schola Cantorum* ; mais son étonnante activité ne pouvait supporter longtemps qu'un rêve ne devînt pas une réalité. Depuis qu'il avait vaillamment entrepris de faire revivre l'art religieux traditionnel de l'Église chrétienne, n'avait-il pas trouvé sur sa route, l'un après l'autre, le jeune chef d'Indy, naguère commis à la restauration de notre enseignement musical, et le vieux père Guilmant, inlassable et éloquent missionnaire, prêchant depuis tantôt vingt ans, du haut de sa tribune, le respect et l'amour des vieux maîtres de l'orgue ? L'étincelle jaillit. Ainsi naquit, le 6 juin 1894, cette *Schola Cantorum* pressentie par Guilmant, voulue par Bordes, magnifiée par d'Indy : simple groupement de propagande pour la diffusion des chefs-d'œuvre de l'art musical religieux au début, cette petite société naissante que présidait Alexandre Guilmant allait devenir en peu d'années d'abord la petite école de la rue Stanislas, puis, en 1900, le vaste établissement où Vincent d'Indy réaliserait en le complétant le plan de réorganisation de l'enseignement général de la musique élaboré une première fois par lui dans ses grandes lignes, en 1893, pour le plus grand scandale de la stérile « Commission de réformes du Conservatoire ».

Fondateur de la *Schola*, avec Bordes et d'Indy, en cette mémorable séance du 6 juin 1894, Guilmant ne cessa jamais d'en être l'ami, le collaborateur de la première heure, de toutes les heures et jusqu'à sa dernière, le père vénéré, aimé et respecté de tous : du 15 octobre 1896 (date de l'ouverture de l'école proprement dite) au 17 février 1911 (date de la dernière classe d'orgue où le maître, déjà gravement atteint du mal qui devait l'emporter cinq semaines plus tard, vint assister aux examens de ses élèves) « notre bon père », tel sans doute Jean Okeghem pour ses disciples aimés, prit une part active à tous les exercices importants de la *Schola*, donnant à tous, sans une défaillance, l'exemple de la fidélité, de la régularité dans le travail même le plus humble, du zèle le plus pur et le plus désintéressé pour le culte de la saine tradition musicale, religieuse ou profane. Pas une audition solennelle de *Cantates* ou de *Passions* de J.-S. Bach, pas une réunion d'ouverture à la rentrée des classes qui ne fût pour « le père » Guilmant l'occasion de reprendre son poste devant le clavier du petit orgue de la rue Stanislas, puis au grand orgue de la rue Saint-Jacques, ou même à celui de la salle Gaveau depuis ces dernières années. Certes, le titre de « Directeur des études de l'orgue » que Charles Bordes, plus soucieux d'étiquettes que d'étiquette, lui avait pompeusement décerné à l'ouverture de la petite école, en 1896, ne lui valut ni honneurs, ni profits ; tout au plus lui valut-il, en juin 1902, au moment où la *Schola* était déjà en pleine floraison, la mesure éminemment discourtoise qui l'éloigna pour jamais de cet orgue de l'église de la Trinité qu'il avait fait résonner pendant près de trente ans, pour la plus grande gloire de Dieu et de l'art. Quoi qu'il en soit, jamais titre ne fut plus excellemment mérité que celui-là, jamais fonction ne fut plus honorablement, ni plus scrupuleusement remplie. Et gageons que nombreux seront

demain ceux qui se prévaudront d'avoir appartenu, de près ou de loin, à cette phalange de véritables artistes qui eut nom « la classe d'orgue du père Guilmant ».

Nous tous, fidèles amis et collaborateurs de la *Schola Cantorum*, nous avons aujourd'hui de tristes raisons pour « plorer grosses larmes d'œil », car la série des épreuves est cruelle. En moins d'un an et demi, le triumvir des fondateurs est douloureusement frappé : après le regretté Charles Bordes, voici notre père Guilmant qui disparaît, et, par une singulière répercussion, au même moment où notre maître Vincent d'Indy paraissait menacé par une grave maladie, aujourd'hui complètement conjurée d'ailleurs. C'est, du reste, à cette dernière circonstance que nous devons l'honneur d'avoir, avec plusieurs de nos camarades, remplacé notre « grand chef » aux derniers examens de cette si remarquable classe d'orgue.

Tout près de sa dernière heure, déjà marqué par la mort, Alexandre Guilmant était là, comme s'il eût voulu par sa présence attester une dernière fois l'accomplissement sans défaillance de la ligne de conduite artistique qu'il avait magistralement tracée à tous et à lui-même en ces termes, lors de l'ouverture de notre école, le 15 octobre 1896 :

« Par la culture en commun, unis dans une mutuelle admiration, « maîtres et élèves, chaque semaine, en lisant, en écoutant les œuvres « des grands compositeurs, chercheront à leur dérober quelques étin- « celles du feu sacré. Au lieu de faire de nos élèves des *rapins d'atelier*, « nous veillerons par cette *vie de famille* à ce qu'ils soient de bons ou- « vriers, bien simples, d'une grande cause que nous tâcherons de leur « faire aimer comme une sainte mission.

« L'aristocratie de l'art ne peut exister que par le génie et ne s'ac- « quiert pas par des diplômes accumulés ; aussi à la *Schola* nous serons « plus préoccupés de donner à nos élèves une éducation et une « culture complète, que de les former à des épreuves de concours...

« Avec ce système, nous pensons former des travailleurs modestes « mais sûrs, et non des orgueilleux et des fruits secs. Nous verrons si « l'avenir nous donnera raison [1]. »

Voici tantôt quinze années que ces paroles furent dites : du haut de sa demeure céleste, « notre bon père » Guilmant peut juger aujourd'hui à quel point l'avenir lui donne raison. L'artiste si digne et si respectable qui, pendant toute sa longue carrière, a pratiqué et professé cette sage doctrine, laisse à tous un inoubliable exemple. Et ce sera pour nous le plus doux souvenir, au milieu de nos tristesses, que celui d'avoir été présent au suprême témoignage de foi artistique qu'il ait voulu nous donner sur cette terre, avant de la quitter pour toujours.

Auguste SÉRIEYX [2].

1. Nous empruntons cette citation, comme tous les renseignements chronologiques qui précèdent, au travail si consciencieux et si attachant qui fut publié par notre ami René de Castéra dans la *Tribune de Saint-Gervais* sous le titre : *Dix années d'action musicale religieuse*.

2. Extrait de l'*Action française*, du 25 avril.

Al. GUILMANT organiste liturgique

.....Je le revois encore, si simple et si bon, à l'un de ces bancs d'orgue où j'eus quelquefois l'honneur de l'approcher, donner ces hautes leçons d'art qui firent tant pour l'éducation musicale de plusieurs générations de disciples et d'auditeurs. Le « père » Guilmant, comme nous l'appelions familièrement, sut merveilleusement faire passer dans l'âme des autres, sans bruit, sans effort apparent, le feu sacré qui l'animait lui-même pour les saintes et pieuses inspirations des artistes chrétiens des âges passés.

Car Guilmant était un vrai chrétien et un véritable artiste, et ces deux qualités donnèrent à son talent la mesure précise. Elles lui permirent de comprendre en ceux qui l'avaient précédé ce qu'il en fallait goûter, et comme il le fallait.

Au point de vue de l'enseignement de l'orgue, Guilmant était chez nous le principal représentant d'une grande tradition. Par son maître Lemmens, il se rattachait à l'école de Bach, et, le premier en France, sut faire comprendre les œuvres du maître des maîtres à un degré inconnu avant lui. Car — et ce fut là une grande force chez lui, — Guilmant ne cherchait pas, comme tel autre de ses confrères, à transporter le style de l'orchestre dans le jeu de l'orgue ; s'il fut moins brillant en ses compositions, que Franck et Widor, il fut plus liturgiste aussi. Il voyait avant tout dans l'orgue l'auxiliaire immédiat du culte, et s'efforçait d'inculquer à ses élèves le sentiment qui les devait animer.

Dans ses œuvres propres destinées au culte, comme dans celles des autres, Guilmant chercha habituellement les pièces respectueuses de la liturgie et écrites sur les thèmes du chant rituel. C'est avec ce dessein qu'il arriva à si bien se pénétrer de l'art classique ancien.

Dès ses débuts, le maître défunt fut attiré par les maîtres d'autrefois. Aussitôt qu'il put faire passer sa conviction dans l'esprit des autres, il s'efforça de faire entendre, d'une part, de publier, d'une autre, ces pièces admirables des organistes du XVIIe siècle surtout, dont le nom souvent était inconnu de nos compatriotes. Avec l'aide d'un musicien modeste, mais éminent, M. A. Pirro, il réédita, sous le nom des *Archives de l'orgue*, les recueils mêmes qui avaient autrefois popularisé les œuvres des vieux organistes français. Titelouze, qui, dès le XVIe siècle, illustra son instrument à la cathédrale de Rouen et est vraiment notre premier organiste, fut ainsi connu, et Raison et Roberday, Du Mage et Clérambault, de Grigny, organiste de Reims, que Bach s'efforça d'imiter, Marchand, avec lequel il accepta de se mesurer, et d'autres encore. Avec la remise en honneur de telles œuvres, leur étude prati-

quée sous sa direction par ses élèves, Guilmant mit en notre pays une empreinte ineffaçable.

C'est de ces maîtres surtout que Guilmant est le continuateur. D'autres critiques pourront envisager son talent de compositeur dans les diverses formes classiques, et faire ressortir son habileté dans l'écriture symphonique et le style de la sonate. En ce fascicule consacré par la *Schola* à sa mémoire, je préfère m'attacher à l'œuvre d'orgue plus spécialement liturgique de Guilmant. D'ailleurs, dans l'ensemble de ses compositions, il y a, comme l'indique le titre de l'op. 15, qui forme le début d'une collection des pièces de « différents styles », qu'expliquent parfaitement les conditions artistiques de l'époque de transition où il vécut, transition dont il fut, d'ailleurs, un des agents les plus actifs.

Tantôt son inspiration personnelle apparaît tout entière ; tantôt il écrit sur les thèmes de la liturgie ou les motifs populaires employés à l'église. Dans le premier genre, il en est qui marquent son œuvre d'un cachet remarquable[1] ; mais c'est certainement dans le second que Guilmant est supérieur. Et c'est là qu'éclatait mieux la géniale improvisation, en laquelle il excellait ; les compositions que nous allons succinctement indiquer sont certainement les fruits pratiques de ce qu'il enseignait de meilleur sur ce point à ses élèves.

Les œuvres de ce genre sont disséminées surtout dans ses *Pièces d'orgue dans différents styles*, qui comprennent trois séries, son volume de l'*Organiste pratique*, commun à l'orgue et à l'harmonium, dans l'*Organiste liturgique*, enfin dans les *Soixante versets dans la tonalité grégorienne*.

Ces divers recueils montrent la marche très nette du talent de Guilmant, et les influences qui prédominèrent dans son œuvre. La période de composition des pièces de différents styles, où dominent les formes symphoniques, et dans lesquels le genre mendelssohnien tient une très grande place, va environ de 1860 à 1875 ; l'*Organiste pratique*, où le genre liturgique tend à l'emporter, a été composé entre 1871 et 1881 ; la production enfin des autres œuvres commence vers 1884. Ce sont là comme les époques des « trois manières » entre lesquelles parait habituellement se partager la vie de compositeur des maîtres. On pourrait dire encore que la première période est celle où l'inspiration est toute intuitive ; la seconde est celle de la réflexion, où le talent se recueille ; dans la troisième enfin, le génie va s'épanouissant.

Les œuvres d'église de Guilmant, entre lesquelles se partagent ces diverses périodes, comprennent d'abord les pièces d'inspiration reli-

1. En dehors de quelques pièces très connues et jouées habituellement dans les concerts, je mentionnerai, parce qu'elles sont réellement intéressantes à divers points de vue, le *Scherzo* en *fa* de l'op. 15, le *Grand Chœur alla Haendel*, l'*Allegro* en *fa* ♯ mineur et l'*allegretto* en *si* mineur, plus spécialement pianistiques, la *1re méditation*, un *Canon* en *si* bémol, qui l'apparente à Franck, l'émouvante *Elégie-fugue* dédiée à de La Tombelle, et toute une série de fugues, dont la dernière, celle en *fa* mineur de l'op. 75, est certainement l'une des plus belles en ce genre. Toutes ces œuvres se trouvent dans les *Pièces d'orgue dans différents styles*.

gieuse, mais non écrites sur des thèmes choisis dans le répertoire chanté. Je distinguerai parmi elles, parce qu'aussi bien elles constituent des types véritables, bien souvent imités depuis, et en suivant l'ordre chronologique : la *Prière* en *mi* ♭ et la *Mélodie* en *la* ♭ (op. 17, 1864), la *Communion* n° 1 (en *sol*, 1865), une *Antienne* en *sol* (op. 33, 1871), et, dans l'*Organiste pratique* : *Prélude* en *mi* ♭ (1871), *Elévation* en *fa* et une *Antienne* (1873), l'*Absoute* en *mi* mineur, et *quatre versets* (1876), et un *Grand chœur dans la tonalité grégorienne* (1878), où l'on voit percer la caractéristique qui dirigera de plus en plus le maître, dans sa troisième période.

Les *Offertoires* sur des *noëls* populaires constituent une des formes où, pendant longtemps, Guilmant s'est complu. Traités ordinairement par le moyen de la variation, où il excellait, on peut y remarquer le 1er (1862) et le 2e (1870) offertoire de ce genre, contenus dans les 5e et 9e livraisons des pièces « dans différents styles », et celui de l'op. 39, pour harmonium (1873).

Les *versets d'hymne* — qui sont une des pierres d'achoppement de tant d'organistes — tiennent tout naturellement une grande place dans le travail de Guilmant.

Là, toutes sortes de procédés peuvent être mis en usage, depuis un simple contrepoint note contre note, où Guilmant a trouvé le moyen de réaliser quelque intérêt, jusqu'à l'admirable choral varié, où le maître s'est parfois élevé au pathétique, comme dans un verset sur le *Pange lingua* (op. 65, 1884). Mais, comme une analyse de tout cela serait plutôt fastidieuse, bornons-nous aux œuvres de ce genre qui me semblent les mieux réussies.

Les « pièces dans différents styles » contiennent ainsi : verset et *Amen* sur l'hymne de l'*Épiphanie* (2e livr.), 2 *Amen* du 4e ton (3e livr.), versets et *Amen* sur l'*Iste confessor* (4e livr.), sur le *Verbum supernum* (9e livr.), sur l'*Ave maris stella* (12e livr.). Dans l'*Organiste pratique*, relevons d'autres versets sur l'*Iste confessor* (3e livr.) et pour l'Ascension (8e livr.).

Enfin toute une série dans l'op. 65 (*Organiste liturgique*) sur les hymnes suivantes (je ne cite que les versets qu'il convient de mettre à part), *Ave maris stella* (1e livr.), *Pange lingua* [très remarquable] et *Jesu redemptor* (4e livr.), *Praeclara custos*, *Creator alme*, et *Ad regias* (5e livr.), *Pange lingua* et *Quid nunc* [propre de Paris] (6e livr.), *Jesu corona*, — un vrai bijou, — *Sanctorum meritis* et *Lucis creator* (7e livr.), *Adoro te* et *Christe sanctorum* (8e livr.), enfin pour l'Ascension et sainte Madeleine (9e livr.).

Ces versets de Guilmant pour les hymnes — et ici je ne mentionne que les meilleurs — constituent donc une véritable *année liturgique* à l'usage des organistes.

Viennent enfin toute une série de pièces, d'abord composées dans des cadres assez conventionnels, mais où peu à peu l'auteur brise ces formes et arrive successivement, en vingt ans d'évolution, à de véritables *suites liturgiques*, — encore qu'il n'eût pas songé à leur donner ce nom, — et à de grandes *fantaisies*, non moins liturgiques, où règne

une souplesse mélodique, rythmique et harmonique de plus en plus maitresse d'elle-même. C'est dans ces pièces à mon avis, qu'il faut chercher la vraie originalité de Guilmant ; c'est certainement p ir elles que sa renommée, plus tard, survivra.

Les unes sont courtes : *Alleluia* pour *Quasimodo* (op. 17), *Fughetta* pour le même dimanche (op. 19), *Ite missa est* de la Vierge (op. 55), antiennes pour sainte Cécile (op. 65, 7e livr.) ou pour le commun des Apôtres (*Répertoire moderne de la Schola*).

Les autres sont développées. Elles trouvent leur premier type dans les offertoires plus haut mentionnés, et c'est le même genre qui apparaît dans les offertoires suivants : sur l'*O filii* (op. 49), qui fait suite aux compositions anciennes sur le même thème, sur l'antienne *Ave Maria* (op. 65, 1er livr.), sur un chant populaire de l'*Ave maris stella* (id., 2e livr.). Puis le genre s'affine, avec les offertoires pour la fête du Sacré-Cœur (id., 4e livr.), centre de la première de ces *suites* dont je parlai précédemment ; pour le 3e dimanche de l'Avent (5e livr.), et sur l'*Adoro te*, qui chacun forment aussi une partie dans une suite, dont le thème générateur sert de lien à toutes les pièces qui la composent. Rattachons à cette même période la *Marche processionnelle* sur *Iste confessor* (op. 44), la *Prière* en *sol*, très curieuse (op. 56), sur *Te rogamus audi nos*, et la communion sur *Ecce panis* (op. 59).

Nous arrivons enfin aux pièces les plus caractéristiques, dont la fondation de la *Schola* a donné le signal[1]. Déjà, j'ai cité les *antiennes* et *hymnes* pour les Apôtres et pour sainte Cécile, ces dernières formant un petit cycle, dédié à Bordes, et dans lequel il a résolument rompu avec le genre antérieur. Viennent alors la communion pour la Toussaint (op. 65, 7e livr.), l'offertoire *In virtute* (*Répertoire de la Schola*), et, couronnant l'œuvre, les grandes pièces écrites pour clôturer l'*Organiste liturgique*, offertoires sur *Afferentur*, sur *Ave Maria*, sur les thèmes de la Pentecôte, une « séquence » *Laetare puerpera*, très curieuse, et un *Deo gratias*, sur le thème des semi-doubles, qui termine le volume.

Ainsi, dans une production excessivement étendue et variée, Guilmant apparaît-il bien, avant tout, comme le grand organiste *liturgique* de son temps, marquant avec autorité, dans l'évolution de la pensée musicale, le style de l'orgue appliqué à l'office, d'un ordre, d'un intérêt, d'une beauté, dont personne n'avait approché depuis un de Grigny ou un Jean-Sébastien Berch.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. Remarquons que suivant l'usage habituel des églises qui employaient des voix de basses pour le chant liturgique, Guilmant, jusque-là, écrivait ses interludes sur la teneur *sol*. A part r de ce moment, il adopte d'autres tons pour la transposition de ses thèmes.

Discours prononcé par M. Gabriel FAURÉ, de l'Institut, directeur du Conservatoire, aux obsèques d'Al. Guilmant.

MESSIEURS,

Ce n'est pas seulement le Directeur du Conservatoire qui vient adresser à Alexandre Guilmant un suprême hommage au nom de cette école à laquelle il appartenait comme professeur depuis 1896, et à laquelle il prodiguait les preuves de son dévouement et de son profond attachement : c'est aussi l'ami de jeunesse.

Je connaissais, c'est dire que j'estimais et j'aimais Guilmant depuis près de quarante ans. Je l'avais suivi dans presque toute cette belle et probe carrière d'artiste à la fois passionné et modeste, depuis l'époque où il arriva à Paris, vers 1871, après avoir reçu à Bruxelles, de son maître Lemmens, des conseils qui en avaient fait l'un des premiers, des plus admirables organistes de notre temps. En effet, son talent très remarqué lui valut tout de suite le poste important d'organiste de la Trinité, qu'il occupa avec une maîtrise incontestée pendant plus de trente ans.

Mais c'est surtout au Trocadéro, où son ami le grand facteur d'orgues, Cavaillé-Coll, avait construit un instrument magnifique, que Guilmant accomplit ce prodige de rendre populaire l'art auquel il avait voué sa vie, et auquel il avait su rendre ses véritables et pures traditions. Il y donna, avec un désintéressement et une persévérance de grand artiste, une série de concerts gratuits dont le succès fut fécond.

Ce résultat déjà si appréciable et si flatteur ne suffisait pas à Guilmant. Il ne se contenta pas non plus de transmettre les bonnes traditions à d'innombrables élèves dans sa classe du Conservatoire, il contribua à la fondation de la *Schola Cantorum* avec le regretté Charles Bordes et avec Vincent d'Indy, et y professa jusqu'à ses derniers jours. Son dévouement à sa mission se manifesta encore d'autres manières, et, s'il écrivit pour l'orgue un grand nombre d'œuvres fort appréciées et fort répandues, il ne se laissa pourtant pas absorber par son talent de compositeur. Épris de la musique ancienne, il fit les plus utiles et les plus laborieuses recherches dans nos vieilles collections, et publia les *Archives des maîtres de l'orgue*, qui remirent en lumière les œuvres et les noms des grands organistes des siècles passés.

A cette propagande, Guilmant se consacra aussi par de longs voyages en Angleterre, en Russie, aux États-Unis, au Canada, où il comptait d'innombrables admirateurs. Et non seulement des admirateurs, mais aussi des disciples, des continuateurs, car il fut un maître incomparable, bon, patient, d'une communicative ardeur et d'une autorité d'autant plus grande qu'elle lui venait du prestige de sa personnalité si digne autant que de son talent, et de sa rare et pénétrante compréhension de la musique de tous les temps.

La chaire qu'il occupa au Conservatoire portera longtemps son deuil. et son souvenir y restera ineffaçable et profond. D'ailleurs les liens qui l'attachaient à notre école étaient solides et lui étaient chers. Sa sollicitude pour les progrès et le perfectionnement des études se traduisait dans le Conseil supérieur d'enseignement, dont il était membre, non seulement par une présence assidue à toutes les séances des jurys et comités d'examen dont il faisait partie, mais par une collaboration éclairée et passionnément active.

Son attachement envers ses élèves lui inspira la fondation généreuse d'un prix annuel en faveur des lauréats de la classe d'orgue, prix qui constitue pour eux un précieux et paternel encouragement.

L'existence d'Alexandre Guilmant consacrée, en dehors de toute autre préoccupation, au culte le plus pur, le plus élevé, de la musique, restera donc comme un noble et magnifique exemple.

Est-il besoin d'ajouter que la mémoire de cet homme si particulièrement bon, si simple, vivra toujours dans le cœur de ses élèves, de ses collègues, de ses amis.

G. Fauré.

Discours prononcé par M. Charles MALHERBE, au nom de la Société des Compositeurs, sur la tombe d'Alexandre Guilmant.

Messieurs,

Devant cette tombe ouverte, une grande tristesse nous serre le cœur. Celui qui pour toujours va reposer ici était notre maître et notre ami. Tous, nous l'avons connu, nous le vénérions, nous l'aimions.

Quelle douleur aujourd'hui de songer que cette noble figure, au franc regard, au bon sourire, nous ne la verrons plus ; que ces doigts, habiles à traduire sur le clavier la musique des autres ou la sienne n'éveilleront jamais plus aucun son à notre oreille.

Ah ! de tous les tyrans, la mort est le plus cruel et le plus injuste. Elle frappe sans pitié ni raison, où bon lui semble, au gré de son caprice. Souvent elle épargne trop longtemps ceux qui pourraient disparaître sans dommage ou qui, même, quelquefois, devraient disparaître pour le bien de l'humanité ; et souvent aussi elle supprime avant l'heure ceux qui n'avaient pas accompli toute leur tâche, et de qui l'on pouvait encore attendre un service utile. Ce cas, hélas ! est celui de l'artiste que nous pleurons. Sans doute, il avait atteint un âge où l'homme n'a plus le droit de compter sur de nombreux lendemains, mais il semblait si riche de santé, il demeurait si actif, que nul d'entre nous n'aurait supposé sa fin si proche.

Je n'ai point à retracer ici sa carrière musicale. Journaux et revues, annuaires ou livres, le feront avec plus de loisirs et de détails. C'est seulement un salut suprême que je viens adresser, au nom de la Société des compositeurs, à son regretté président, société douloureu-

sement éprouvée, puisqu'en l'espace d'un bien petit nombre d'années elle a perdu ceux qui la dirigeaient, Victoire Joncières, Samuel Rousseau, Georges Pfeiffer, Alexandre Guilmant.

Il nous appartenait depuis longtemps et ne nous avait jamais ménagé son aide, mais du jour où nos suffrages l'appelèrent à notre tête, il redoubla de zèle. Toujours présent aux séances, toujours désireux d'assurer le succès de nos concerts et l'éclat de nos concours, il n'épargnait ni son temps ni sa peine. Il était à tout et à tous ; il payait d'exemple, et les soldats se montraient fiers de leur chef. Ils admiraient cette verte vieillesse qui lui permettait d'affronter les fatigues mêmes des lointains voyages, lorsqu'il allait en Amérique et en Bulgarie porter la bonne parole, c'est-à-dire faire chanter la voix majestueuse de son instrument favori.

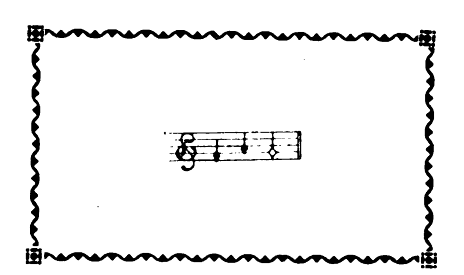
Peu de carrières auront été plus laborieuses, plus dignement remplies, plus utiles. Pendant un quart de siècle il a tenu l'orgue de la Trinité, et il tenait encore celui de la Société des concerts. Il fut, avec Vincent d'Indy et Charles Bordes, l'un des fondateurs de la *Schola*, et par un privilège assez notable, il enseignait à la fois dans cette école libre comme dans l'école officielle du Conservatoire national.

Il avait donné de merveilleux concerts d'orgue au Trocadéro et tiré de l'ombre, pour le révéler à notre génération, tout un répertoire méconnu ou délaissé avant lui. Il avait constitué, par ses savantes publications, les véritables archives de l'orgue ; il avait collaboré à l'édition des œuvres complètes de Jean-Philippe Rameau. Que n'a-t-il pas fait, et toujours bien fait, quand il s'agissait de science ou d'enseignement ?

Les élèves sont là assez nombreux et assez distingués pour attester quel professeur admirable il était. Ils témoigneront aussi de sa valeur artistique, car il a beaucoup écrit et toutes ses œuvres portent le cachet de sa haute personnalité, du noble et pur idéal qu'il s'était tracé. Certes, il dédaignait les succès faciles et les vaines réclames de la popularité, il considérait plutôt son art comme une sorte d'apostolat. A la tribune de l'orgue, on ignore le bruit des applaudissements, et sa modestie ne pouvait s'en montrer avide. Le théâtre ne l'avait point attiré, il s'en détournait sans mépris, mais avec indifférence. Sa muse n'étalait ni fard à son visage ni joyaux à son cou ; elle ne cherchait guère, lascive et sans voiles, à séduire par la volupté de ses chants. Elle n'était point la sirène tentatrice. mais plutôt la sainte consolatrice. Chastement vêtue et sobrement parée, elle avait les traits de Cécile, patronne des musiciens ; un nimbe ornait son front ; elle tenait en ses mains un livre de prières, et c'est elle, je veux le croire, qui maintenant le guide vers les célestes domaines, avec un chœur d'anges pour lui faire cortège. Et le Seigneur dont il a chanté les louanges l'accueillera dans son sein.

A ce serviteur fidèle, il dira : Tu fus un juste sur la terre et les hommes garderont ton souvenir ; tu as pratiqué le bien en cultivant le beau, et dans le ciel ta place est parmi les élus.

Ch. Malherbe.



Les « armes parlantes » d'Al. Guilmant. Pour son usage personnel, le Maître s'était composé un cachet musical symbolique formé, sur une portée, d'une clef de *sol* primitive, 𝕲 gothique initiale de son nom, et des trois notes *fa la sol*, qui, en tablature ancienne, constituent ses trois initiales :

F. A. G.



La Presse française et Alexandre Guilmant

La Presse française et étrangère, musicale ou non, a consacré au grand organiste des mentions, des articles, ou des études, dont plusieurs doivent être mis à part, et dont nous sommes heureux de reproduire quelques passages. Et, au premier rang, nous donnerons place à notre confrère éminent, M. Louis VIERNE, organiste de Notre-Dame de Paris, qui, suppléant de Guilmant au Conservatoire, lui succède aujourd'hui, aux applaudissements de tous, comme titulaire de la classe d'orgue de la *Schola*.

∴

Personne mieux que Guilmant ne connaissait non plus la technique spéciale de l'orgue : exécutant admirable, doué d'un rythme splendide, d'un toucher précis et ferme, d'un legato absolu, d'une articulation vive et nette, il avait par excellence le don de « porter » sur le public.

Quand je lui demandais le secret de cette faculté qui semble presque paradoxale chez un virtuose jouant un instrument d'où est exclu l'accent spontané, il me répondait : « Notre accentuation, nous la faisons par l'intention manifestée dans la durée du son : ne jouez pas indifférent et mécaniquement, soulignez par la volonté ce que vous désirez faire comprendre et mettre en lumière ; le public comprendra » ; et encore : « Le rythme est une vertu en musique : avec le rythme, on fait marcher les foules, on entraîne les plus récalcitrants et les plus paresseux, on soulève les montagnes : comme il y a peu d'artistes qui aient véritablement du rythme ! »

Cet artiste consciencieux, au goût très sûr, avait voulu savoir tout de l'instrument qu'il pratiquait : il avait travaillé très à fond la question de la construction mécanique de l'orgue et il était capable de juger avec une rare compétence les moindres détails de mise au point des nombreux instruments qu'il inaugurait.

Nul plus que lui ne s'est préoccupé de l'art de la registration : je puis dire qu'en cette matière, il avait de géniales trouvailles : la lecture pure et simple de toute son œuvre d'orgue ainsi que la façon dont il a interprété pour nos instruments modernes les indications laissées par les organistes anciens, est plus qu'édifiante à cet égard : les artistes curieux y trouveront une admirable leçon de choses et matière à d'amples réflexions en ce qui concerne la manière d'approprier avec certitude le timbre à l'idée musicale. Il fallait voir le soin méticuleux apporté par le maître à rechercher la registration la plus artistique possible applicable aux pièces que devaient exécuter au concours les élèves de sa classe du Conservatoire : c'était vraiment un labeur terrible quand lesdits concours avaient lieu dans la petite salle d'examens de la rue Poissonnière sur le misérable petit orgue poussif que nous avons connu.

Alors le pauvre Guilmant prenait sa tête entre ses mains et cherchait des suppléances vraisemblables aux multiples moyens dont manquait totalement le par trop primitif instrument. « Qu'est-ce qu'il y a à faire ? Que voulez-vous qu'on fasse », disait-il avec tristesse, « quand on n'a rien de ce qu'il faut pour mettre la couleur vraie dans les œuvres. » Et il cherchait, et il finissait par trouver le « truc » destiné à donner l'impression désirable : je puis dire que j'ai appris pendant ces quinze ans de collaboration, l'art des suppléances et des synonymes à un invraisemblable degré...

Si l'artiste fut grand, l'homme fut excellent. C'est ici qu'avec émotion je tracerai un portrait fidèle de celui que la mort vient de ravir à notre admiration et

à notre affection. Homme de cœur de la grande race, nul plus que lui ne fut bienveillant et encourageant aux jeunes : il aimait ses élèves de toute la tendresse que peut recéler l'âme d'un véritable artiste : il leur donnait sans compter son temps, ses forces, son exemple de superbe travailleur, l'appui de sa haute autorité. Quand il s'agissait de rendre un service, Guilmant était toujours là : faire le bien fut son habitude, être bon fut son perpétuel état d'âme ; être utile fut son principal souci

C'est une grande perte pour l'art Français et un grand chagrin pour ceux qui l'aimaient : que son souvenir vive en nous, que sa vie soit un exemple, que sa pensée soutienne notre incessant effort et que sa grande bonté soit l'idéal vers quoi tende notre caractère et notre manière d'être. Avoir été un très grand artiste, c'est admirable : avoir été un homme bon et sans reproche, c'est mieux encore.

Louis Vierne.

(*Le Monde musical*, 15 avril.

Par l'autorité de sa vigoureuse et sereine vieillesse, par la dignité d'une carrière noble et pure entre toutes, par le prestige d'un talent que n'avaient pas affaibli les années, par la ferveur admirablement désintéressée du dévouement qu'il portait à l'art, Alexandre Guilmant dominait les autres organistes de ce temps. Il était égal aux meilleurs par sa connaissance profonde des ressources de son instrument et par l'habileté avec laquelle il en savait user ; il leur était supérieur par la qualité de son goût et de son interprétation, par son respect de l'orgue, de l'église et de la musique. On a vu les plus brillants et les plus savants organistes condescendre parfois à faire entendre des morceaux à grand effet, mais médiocrement convenables au caractère de l'instrument et du lieu. Guilmant consacra toujours son art aux œuvres les plus hautes ; et il les exécutait d'un style merveilleusement ample et précis, sobre et expressif à la fois.

La musique ancienne n'absorbait d'ailleurs pas tout son intérêt et tout son amour. Ce vieux maître, qu'on eût pu croire renfermé dans sa tribune, uniquement occupé de son art particulier, de sa doctrine et de ses disciples, avait l'esprit le plus ouvert, le plus sensible à toutes les formes de la musique, même aux plus neuves, aux plus singulières, aux plus éloignées de celles auxquelles il était uni par une familiarité quotidienne. Lorsque *Pelléas et Mélisande* fut représenté, et reçut du public et de beaucoup de musiciens un si défavorable accueil, l'art de M. Debussy n'eut pas, dès le premier jour, d'admirateur plus passionné que Guilmant. On vit ce vieillard assister presque à toutes les représentations, s'asseoir aux galeries supérieures, entouré de ses élèves, s'attacher à leur faire comprendre les beautés de l'œuvre nouvelle, et à leur communiquer la ferveur de son enthousiasme : par l'esprit et par la sensibilité, il était plus jeune que ces jeunes gens. Et pour aider au succès des artistes et des tentatives qu'il aimait, il ne se bornait point à des paroles, il y contribuait de toute son activité et de tout son effort. Avec lui disparaît un des meilleurs et des plus nobles musiciens de notre temps.

Pierre Lalo.

(*Comœdia illustrée*, 15 avril.)

Alexandre Guilmant restera l'honneur de l'orgue. Il avait même les qualités) de bonté, de modestie, de simplicité nécessaires pour compléter le talent de l'organiste, qui n'est pas fait seulement de dextérité de main, d'habileté d'œil, de virtuosité d'exécution, mais aussi de cœur et de sentiment, et c'est même par les qualités morales de la personne qu'il vaut le plus. Car l'orgue est, avant tout, un instrument vivant, animé par le souffle de l'artiste et qui doit refléter son âme. Autrement, ce n'est plus qu'une mécanique brillante, qui peut charmer les sens, mais qui n'atteint ni l'esprit ni le cœur des auditeurs. M. Guilmant n'était pas seulement le savant compositeur, le maître impeccable dans l'exécution, c'était aussi, comme César Franck, l'homme bon et honnête, l'artiste simple et modeste On l'entendait à son jeu. Ce maître éminent était aussi, comme on disait de lui, « un brave homme ». Double éloge qui restera attaché à son nom.

Arthur Loth.

(*Univers*, 6 avril.)

En perdant Alexandre Guilmant, les artistes perdent une seconde fois César Franck. L'admirable organiste était, en effet, l'austère dépositaire des passions et des pensées du maître des *Béatitudes*. Il continuait, depuis vingt ans, la mission salvatrice qu'avait entreprise Franck et que la mort de l'auteur de *Rédemption* avait arrêtée, pour un temps.

Les purs contours de ces deux nobles figures se détachent sur la même lumière. Sans doute faut-il un peu hausser Guilmant pour l'amener jusqu'à César Franck. Mais il me plaît de les représenter comme deux frères.

Ils ont eu le souci de ne pas offrir aux esprits de vaines nourritures, mais des semences qui croîtront. Ils ont distribué, avec le plus généreux dévouement, les conseils sages et précieux. Ils étaient possédés du désir de mettre les jeunes musiciens sur la voie des belles formes éternelles. Ils voulaient survivre non seulement dans leurs productions, mais aussi dans les hommes. Ils formèrent ainsi de nombreux apprentis croyants pour défendre et au besoin, réparer les sublimes édifices qu'ils érigèrent.

« Le but de l'art n'est pas le profit, ni même la gloire ; le vrai but de l'art est d'enseigner, d'élever graduellement l'esprit de l'humanité .. »

Qui a écrit cela ? M. Vincent d'Indy, disciple de Franck et collaborateur de Guilmant

Ils laissent chez leurs disciples du feu qui les anime Admirable course du flambeau !

HENRY MALHERBE.

(*Musica*, mai.)

La gloire d'Alexandre Guilmant ressemblait à son visage. Tous deux nobles et blancs, rayonnant, tous deux, de lumière pensive, pacifiée, généreuse, ils composaient par lui un exemple d'absolu.

Son langage, son regard même racontaient le servage religieux, enivré, ébloui, où la musique l'avait réduit avant même que, chez lui, l'homme conscient s'ébauchât. Il aimait sa dépendance ; elle devait l'affranchir de tout ce qui fait de l'ombre dans une destinée d'artiste : la crainte du temporel, les sacrifices au monde, la notion du lucre. Il s'était donné ; il ne se reprit jamais.

Jean-Sébastien Bach dut avoir la grâce mélancolique, le simple maintien qui conféraient à celui qui vient de mourir une originalité qui n'est plus guère de ce monde. La blanche parure des cheveux et de la barbe, un sourire qui semblait s'attendrir vers ailleurs, la démarche presque craintive — tout chez Alexandre Guilmant révélait l'organiste. Généralement, une serviette chargeait son bras ; vous y eussiez certainement trouvé quelques fascicules des *Archives de l'orgue*.

Il m'arriva de lui faire plusieurs fois visite dans sa classe. Il n'y enseignait pas des élèves, mais des disciples. Ils se pressaient autour de lui avec une familiarité comme adorante ; et j'ai retenu de l'un de ses plus admirables disciples, M. Joseph Bonnet, ce surnom qui sonne clair le meilleur et le plus noble amour : « Le Papa ».

Le Papa, il l'était de tout son être et de toute son œuvre, Il a été « le Papa » de l'Ecole moderne d'orgue française, qu'il a remise dans l'honneur, dans la renommée ; c'est grâce à lui qu'elle n'est maintenant surpassée dans aucun autre pays du monde.

GEORGES PIOCH.

(*Comœdia*, 31 mars.)

Citons encore, parmi les meilleures études consacrées au maître, celles de nos collaborateurs MM. A. SÉRIEYX, dans l'*Action française* du 23 avril, A. GASTOUÉ, dans la *Croix illustrée* du même jour ; celles de MM. Jean HURÉ, sur « Guilmant compositeur », dans le *Monde musical* du 15 avril, et MUTIN, dans *S. I. M.* du même mois. Puis les articles de MM. Joseph BONNET (*Conservatoires et Théâtres*, 15 avril), Henri QUITTARD (*Figaro*, 30 mars), Adolphe BOSCHOT (*Echo de Paris*, 31 mars). Enfin, dans le grand nombre des périodiques français, relevons, un peu au hasard, des communications qui nous sont parvenues :

La Grande Revue ; l'*Avenir de l'Aube* ; le *Bon Journal*; le *Petit Journal* ; *Paris-Journal* ; le *Télégramme* de Toulouse ; le *Ménestrel* ; le *Télégramme* de Boulogne-

sur-Mer ; la *Revue hebdomadaire* ; les *Notes d'art et d'archéologie* ; les *Annales politiques et littéraires* ; l'*Illustration* ; le *Gil Blas* ; la *République française* ; la *Libre Parole* ; *Excelsior* ; le *Pèlerin* ; le *Journal des Débats* ; le *Monde artiste* ; la *Revue française* ; la *Semaine religieuse* de Valence ; la *Revue du chant grégorien* ; *Je sais tout* ; *Musique sacrée*, etc.

La mort de Guilmant à l'Étranger

A l'étranger, c'est principalement l'Angleterre et les États Unis dont la presse a consacré à Guilmant des notices émues, et spécialement le *Manchester Guardian* du 31 mars, le *Musical Courrier*, de New-York, des 5 et 19 avril; et *Musical America*, pareillement de New-York, les 8, 11 et 14 avril.

Dans le *Manchester Guardian*, le D[r] J. Kendrick Pyne, professeur à l'Université, et organiste de la Town-Hall, envisage en grande partie l'importance du rôle du maître dans l'art de traiter le plain-chant comme base des compositions faites pour l'église. Il fait ressortir l'habileté de Guilmant dans l'improvisation religieuse, celle des offertoires en particulier, où il savait mettre en relief les intonations grégoriennes. M. Kendrick Pyne mentionne aussi avec intérêt la réédition que fit Guilmant des cinq messes de Du Mont, et qu'il dota d'une harmonisation dans la couleur de l'époque.

Comme note pittoresque. l'article du *Manchester Guardian* est illustré d'un portrait du maître regretté, dans le costume de docteur en musique de l'Université de Manchester.

Le *Musical Courrier* de New-York consacra un très intéressant article à Guilmant, dû surtout aux renseignements et aux souvenirs personnels donnés par M. William C.Carl, directeur de l' « École d'orgue Guilmant » de New-York, et l'un de ses principaux élèves. M. Carl souligne l'extrême facilité avec laquelle le maître écrivait, et comment il composa, en allant de New-York à Philadelphie, la pièce d'orgue qu'il allait jouer. « La Fugue en *ré* mineur fut écrite en une simple après-midi, et la « Seconde Méditation » un matin avant de déjeuner. » L'article de M. Carl contient, comme documentation, la liste des élèves américains de Guilmant, la photographie de l'église Saint-Nicolas de Boulogne, où il fut baptisé et devint maître de chapelle, celle de sa villa de Meudon, avec l'orgue qui lui fut offert par Cavaillé-Coll.

M. William C. Carl donna de plus, le 10 avril, à la vieille église presbytérienne de New-York, « the Old First Church » dont il est organiste, un récital d'orgue, avec soli et chœurs, composé en entier d'œuvres de Guilmant.

En l'absence de S. E. M. l'Ambassadeur de France, empêché, notre pays était représenté par l'honorable M. Lanel, consul de France à New-York. entouré des plus éminentes personnalités de la colonie française de New-York L'édifice était orné de drapeaux français et américains drapés de crêpe.

Dans les concerts classiques de New-York des œuvres de Guilmant furent également insérées aux programmes et interprétées par M. Samuel A Baldwin les 12, 16 et 18 avril.

A Boston pareillement, le 24 avril, M. John Hermann Loud un des meilleurs élèves de Guilmant, donnait dans une des églises un récital de ses œuvres d'orgue.

Aux journaux que nous venons de citer, ajoutons, pour l'Angleterre, le *Times*, le *Standard*, le *Globe*, les *Illustrated London News*, de Londres, le *Yorkshire Post*, de York ; pour les États-Unis, le *Sun*, de New-York, le *Musical Leader*, de Chicago, etc.

Dans les autres pays, plusieurs notices plus ou moins importantes ont paru dans les divers périodiques, à l'occasion de la mort de Guilmant. Citons spécialement :

En Belgique : le *Guide musical*, le *Petit Bleu* de Bruxelles, et surtout l'*Art moderne*, sous la signature de M. O. Maus.

En Italie : la *Nuova Antologia*, la *Musica*, de Rome, du 7 mai, qui consacre à Guilmant un très bel article de M. Alb. Cametti, *Il Mondo artistico* de Milan, la *Musica sacra* de Milan et le *Caffaro* de Gênes. L'article de M. Cametti fait ressortir quelle part eut Guilmant à ce mouvement qui aboutit à l'actuelle école classique d'orgue de l'Italie : l'inauguration du nouvel orgue construit par le facteur Merklin pour l'église Saint-Louis-des-Français en fut l'occasion, le 26 février 1881. Guilmant fut en effet invité à cette cérémonie, et, devant l'importance de son talent, Ernest Boezi, organiste titulaire de l'église, et Philippe Capocci, qui l'était de Saint-Jean-de-Latran, reconnurent qu'il fallait renoncer au genre encore en faveur dans les églises de Rome. Durant trois semaines, les deux jeunes organistes romains, déjà bien connus, travaillèrent avec leur illustre confrère français et de là inculquèrent auprès d'eux et autour d'eux le sentiment de ce que devait être le véritable style de l'orgue.

En Allemagne : la *Frankfurter Zeitung*, la *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, la *Düsseldorfer Zeitung*.

Enfin la *Semaine littéraire* de Genève, la *Berlingske Fidende* de Copenhague, l'*Action socialiste* de Québec, le *Messager* de Sao-Paulo, la *Musica sacro-hispana*, etc.

QUELQUES ANECDOTES

[Dans sa jeunesse, à Boulogne], chaque jour, dimanche et fêtes comprises, quand l'église était fermée, de midi et demi à deux heures, il le travaillait [l'orgue], sans relâche. Il y dépensait tant, s'y montrait d'une activité telle, que les deux souffleurs en étaient fourbus... Il se livrait à l'étude des anciens, surtout de l'immortel Sébastien Bach, géant auquel il ne se mesurait qu'avec le plus grand respect, une sorte de vénération. Il est à douter que ce génie immense par son œuvre, ait jamais été l'objet d'une étude aussi suivie que par Guilmant On peut dire qu'il vécut en lui : aussi, combien son œuvre s'en ressent.

La dernière fois que je le vis, c'était voilà deux ans, peut-être, à l'hôtel, pendant qu'il déjeunait ; il me dit, quand je lui parlai de ses compositions : « J'ai toujours à y retoucher, avant de les donner à la gravure. Je n'ai qu'à relire, exécuter du Bach pour me trouver infirme. Quel être formidable, quel homme dominant tout dans son art On ne peut rien concevoir au-dessus. Quand on songe à ce qu'il aurait pu faire, s'il avait été en possession de nos ressources, de nos moyens d'exécution actuels, je m'y perds... »

Ch. Ternisien (Le *Farceur*, de Boulogne.)

Dans la salle du Trocadéro, Guilmant donna pendant quatre ans des auditions intimes et historiques, dans lesquelles furent jouées les meilleures pièces des compositeurs pour orgue. Les écoles du monde entier étaient représentées dans les programmes que j'ai conservés. Guilmant poussa l'éclectisme jusqu'à jouer les pièces les plus bizarres, et même les compositions de ses élèves. Un court commentaire précédait l'exécution de chaque morceau et appelait l'attention des auditeurs sur les particularités de l'œuvre. On avait permis à Guilmant jusqu'à quarante ou cinquante entrées. Comme ces auditions étaient fort intéressantes, elles furent trop suivies et il fallut les supprimer, faute d'une autorisation jugée incompatible avec les règlements de l'administration.

(Mutin, *S. I. M.*)

En 1881, il revenait d'inaugurer l'orgue de Saint-Louis-des-Français, à Rome. Le train roulait depuis plusieurs heures, lorsqu'à la station d'une petite ville d'Italie la portière du wagon s'ouvre brusquement. Un homme fait irruption et lui dit sans aucun préambule : « Monsieur Guilmant, je vous supplie de venir donner une séance sur mon orgue. » Guilmant se récuse devant cette invitation insolite. L'organiste insiste : « L'intérêt de l'art est en jeu, dit-il : mes collègues me traitent de fou et prétendent que personne ne peut jouer les parties de pédales des œuvres de Bach. Je ne suis pas assez fort pour les convaincre, je vous en supplie, venez les confondre. »

Et Guilmant donna pour une dizaine d'auditeurs ébahis une séance qu'il n'oublia jamais.

(Alb. Dupré, *Courrier musical.*)

Un jour qu'il attendait le train à la gare de Meudon, il entendit une voix charmante sortir de l'estaminet voisin. Il voulut savoir à qui elle appartenait Il vit une belle fille qui chantait en essuyant les tables de marbre. Elle s'appelait Marie Ledant. Tout de suite, il lui proposa de lui faire donner gratuitement des leçons. Mlle Marie fut ravie à l'idée qu'elle pourrait devenir une cantatrice de théâtre. Et, sur-le-champ, elle dit à son patron, le buvetier : « Je savais bien, moi, que j'étais née pour manger tous les jours de la brioche » Marie Ledant est devenue Mlle Delna. Depuis, la gloire et la fortune lui sont venues, et elle a évidemment pu se payer quotidiennement de la brioche. Il se peut aussi qu'elle ait oublié son souhait naïf pour en réaliser beaucoup d'autres.

Gageons que la tombe d'Alexandre Guilmant sera bien fleurie.

(*Le Cri de Paris*, 9 avril.)



Poitiers. — Société française d'Imprimeri

TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

Principales études publiées en 1911

ANT. AUDA. — *L'École liégeoise au XIIe siècle : l'office de saint Trudon.*

EUGÈNE BORREL. — *Chronique des grands Concerts.*

AL. CURCIO. — *Quelques chants grégoriens rapprochés de mélodies populaires bédouines.*

AMÉDÉE GASTOUÉ. — *Monodie grégorienne ou polyphonie?*

JACQUES HERMANN. — *Impressions bénédictines.*

D. J***. — *En marge d'une Antienne : le* Salve Regina.

F. DE LA TOMBELLE. — *L'Oratorio et la Cantate.*

ETC.




ESTOTE FORTES IN BELLO ET PUGNATE CUM ANTIQUO SERPENTE
SCHOLA
CANTORUM

Dix-septième Année | N° 1 | Janvier 1911

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Monodie grégorienne ou polyphonie ?

Chapitre que nous détachons d'un volume nouveau de notre rédacteur, M. A. Gastoué, qui paraît ce mois-ci sous le titre : l'*Art grégorien*, chez Alcan, boulevard Saint-Germain, 106, Paris (collection des « Maîtres de la Musique »).

L'art grégorien comportait-il la polyphonie ? Non en tant que composition musicale. Tout ce qui en est noté, en effet, dans cet art, ne comprend que des mélodies. Mais ces mélodies sont-elles toujours des *monodies*, — c'est-à-dire des mélodies se suffisant à elles-mêmes ? — étaient-elles destinées à recevoir un accompagnement quelconque ? Dans la pratique, les chantait-on à l'unisson ?

Lorsque commencèrent, il y a cinquante et quelques années, les premiers travaux de restauration du chant grégorien, on ne concevait guère que des mélodies religieuses pussent se passer, dans une grande église, de l'accompagnement de l'orgue ou d'autres instruments ; on n'avait pas pris garde qu'un tel accompagnement était d'usage moderne, et on se figurait volontiers qu'il en avait toujours été ainsi.

A l'heure actuelle, en allant à l'extrémité opposée, la restauration définitive de ces antiques mélodies par les Bénédictins a tellement enthousiasmé les auditeurs, que les meilleurs musiciens ne peuvent se

persuader qu'elles aient jamais été chantées autrement que sans accompagnement.

Ainsi qu'en beaucoup de choses, *in medio stat virtus ;* comme le font les philosophes, il faut ici apporter des *distinguo*, que la lumière de l'histoire éclaire d'un jour complet.

Un premier fait est certain. L'antiquité chantait et jouait des instruments ; sans connaître la polyphonie telle que nous l'entendons, elle n'a pas ignoré une sorte de contrepoint primitif, comme en pratiquent certains peuples encore, soit que deux ou trois parties se superposent à l'unisson ou à l'octave, soit qu'un ou plusieurs instruments soutiennent des notes longues, tandis que d'autres, ou la voix, font entendre des broderies vocales plus brèves.

L'usage des instruments existait dans le culte juif, pour le Temple de Jérusalem : et très probablement y pratiquait-il le procédé qu'on vient de décrire. Le chant israélite traditionnel repose en grande partie sur le procédé de la variation vocale autour d'une formule donnée, et nous savons, par une très ancienne tradition recueillie par Clément d'Alexandrie vers l'an 200 de notre ère, que les lévites joueurs d'instruments y faisaient entendre des notes tenues. Il s'agissait sans doute d'instruments à vent ; les instruments à cordes, tels les cithares, pratiquaient couramment la broderie et la variation en notes brèves.

Dans le jeu de l'orgue, tel qu'il était usité au IVe siècle, un texte de saint Augustin, remis en lumière par Gevaert, montre qu'on y employait au moins deux parties.

Mais, ni dans le culte juif des synagogues, ni dans le culte chrétien, on ne se servait des instruments. La flûte ou l'*aulos* était entachée de l'usage du culte païen ; l'orgue et les cordes étaient des instruments de concert ou de distraction. C'est même, semble-t-il, l'absence d'instruments à cordes pour la pratique rituelle, qui amena les juifs comme les chrétiens à l'emploi de la vocalise continue comme moyen d'ornementation. La variation citharodique, interdite dans l'assemblée religieuse, y était remplacée par la variation vocale. (C'est la thèse de Gevaert, et nous y souscrivons pleinement.) De fait, un grand nombre des plus anciens chants grégoriens vocalisés donnent bien l'impression d'un style instrumental, dont les ritournelles couperaient et sépareraient les phrases de chant. (Voyez par exemple le *graduel* et l'*alleluia* du 1er dimanche de l'Avent.)

Or, s'il y a eu, à une très ancienne époque, une telle imitation du style instrumental transféré à l'art vocal, qui empêche que les autres procédés analogues n'aient aussi été en usage ? On peut considérer tout d'abord comme certain que les *antiennes* [1], du jour où ce genre de pièces entra dans l'usage, c'est-à-dire au IVe siècle, étaient chantées à l'unisson, à la quinte et à l'octave ; c'est, en effet, le sens classique du mot *antiphonia* qui désigne ce genre de chant et d'exécution.

D'après une ancienne chronique, il semblerait que déjà, au cours du

1. Usage originaire de la Syrie et d'Antioche.

VIIe siècle, sous le pontificat du pape Vitalien, la *Scola cantorum* ait exécuté certains chants avec une harmonisation vocale. Les chantres romains venus en France à l'époque de Pépin et de Charlemagne ont, paraît-il, été les premiers à en faire connaître chez nous les procédés [1].

Hucbald, ou le pseudo-Hucbald, dont les traités sont si précieux, est le plus ancien auteur dont le traité sur ce sujet nous soit parvenu, et on reproduira plus bas son enseignement.

Il ressort très clairement de tous ces textes que, si la mélodie grégorienne peut se suffire à elle-même et si, dans les pièces en chœur, on la chantait à l'unisson, on exécutait aussi certaines mélodies, suivant des règles précises, avec deux parties vocales au moins. Ces mélodies étaient :

1° Les *antiennes* ordinaires de l'office ;

2° Les *hymnes* ;

3° Les *proses*.

L'harmonisation vocale de ces pièces était nommée *organum*, nom qui en indique bien l'origine. *Organum* veut dire en effet *instrument*, et le terme *vox organalis*, qui désigne la voix faisant entendre une autre partie, signifie « voix » ou « partie » *instrumentale*. Donc, les règles que nous font connaître les auteurs pour l'*organum* vocal étaient aussi celles de l'instrumentation, à l'époque très ancienne que nous décrivons.

La partie « organale » était, dans un chœur nombreux, exécutée seulement par peu de chanteurs. On pouvait redoubler à l'octave soit l'*organum*, soit le chant.

Il y avait plusieurs genres d'*organum*. Tantôt, — et c'est ce qui se passait pour un grand chœur, — on chantait en *organum* simple ; c'était l'*antiphonie* plus haut décrite. L'ensemble des voix chantait à l'unisson, et un groupe suivait la mélodie à la quinte. On avait donc par exemple une partie principale, formée de voix d'hommes, chantant *sol la sol fa sol* ; une partie supérieure (voix aiguës d'hommes et voix graves d'enfants et de femmes) faisait entendre, à la quinte, *ré mi ré do ré* ; les autres voix d'enfants et de femmes redoublaient le chant principal *sol la sol fa sol* dans leur registre. Les pièces ainsi exécutées l'étaient dans un mouvement plus lent que celles chantées à l'unisson.

Une seconde espèce d'*organum* mêlait les divers intervalles : c'était la *diaphonie*. Elle était réservée aux chants dits par la *Scola*, c'est-à-dire un petit groupe d'exécutants. Cette espèce, à son tour, se divisait en deux :

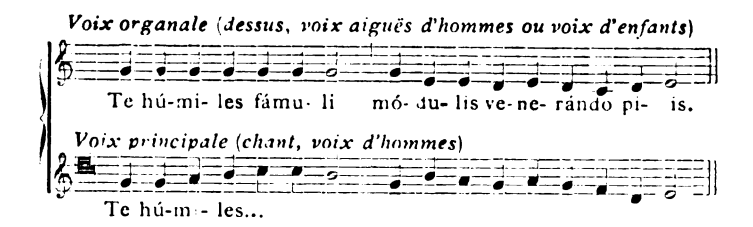
1° On tenait une note pendant que l'autre partie chantait ; c'est l'*ison* des Byzantins et la *pédale* des modernes.

2° On faisait un contre-chant.

Il est à supposer que les notes tenues étaient usitées lorsque le chant était orné, comme dans un *graduel*, un *répons*, un *alleluia*. Au XIe siècle c'était en effet l'usage courant, pour les grandes solennités, de chanter ces pièces en diaphonie. Il peut résulter de ces *pédales* judicieusement
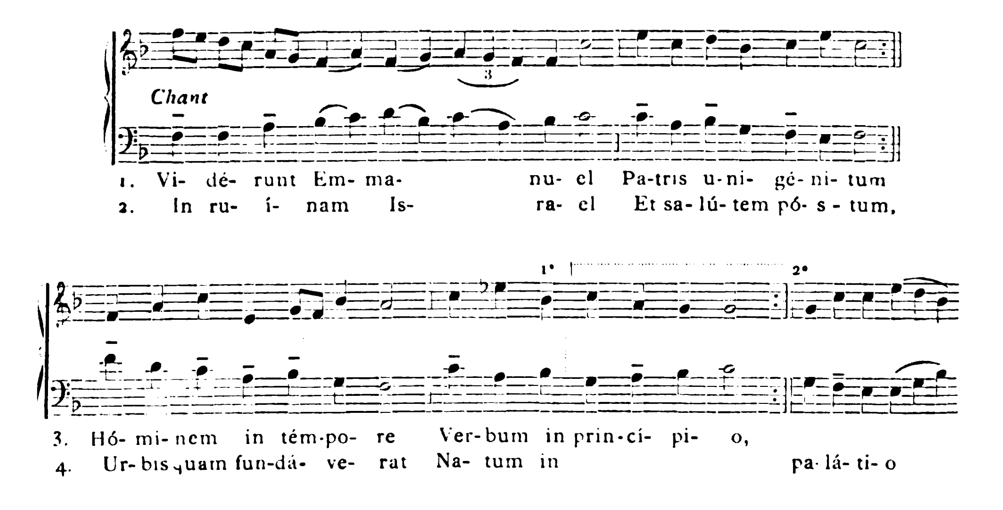
1. Le moine d'Angoulême, *Vie de Charlemagne*.

employées un excellent effet [1]. La seconde division convient mieux à des chants syllabiques, et ce sont en effet des exemples de ce genre que nous donnent les auteurs :

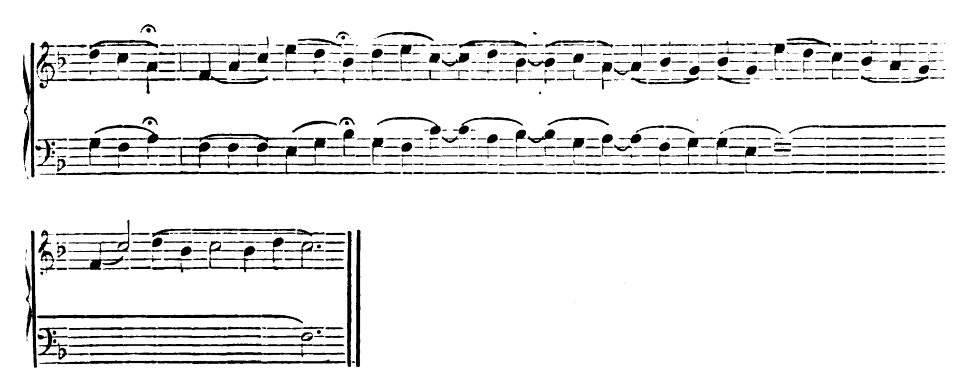


Ces formes d'harmonisation, pendant très longtemps, semblent n'avoir pas évolué. Tel Hucbald, au IXe siècle, nous répète l'enseignement des chanteurs romains du VIIIe, tel, deux cents ans plus tard, Guy d'Arezzo en redira les règles ; c'est seulement au XIIe siècle, à mesure que se développent les premières œuvres mesurées, que l'antique *organum* se modifiera, en s'ornant d'une troisième et même d'une quatrième partie, le *triplum* et le *quadruplum*.

Ainsi donc, si la monodie grégorienne offre une forme parfaite de mélodie, il n'en est pas moins vrai que, dans la pratique, les chœurs les plus célèbres en ornaient d'une seconde partie vocale les pièces principales, pendant la période la plus brillante de l'art grégorien, du VIIe siècle au moins jusqu'au XIe. Voici un exemple de la dernière période de cet *organum* à deux voix, où, déjà, des *diminutions* rythmiques peuvent être observées ; c'est un *trope* pour la fête de Noël, dont la mélodie est donnée par divers documents et qu'un manuscrit provenant de Limoges [2] note ainsi avec *organum* fleuri. (Le rythme de cette pièce est incertain, pour les raisons expliquées précédemment.)

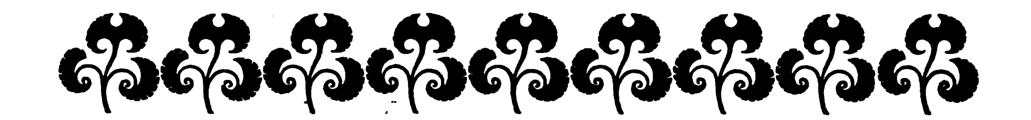


1. Voir notre *Traité d'harmonisation du chant grégorien*, p. 28-29, 101, 107, etc.
2. *Bibl. Nat.*, latin 3716. Cf. Villetard, *l'Office de Pierre de Corbeil*, p. 113, 162, 225.



Amédée Gastoué.





Nouvelles Musicales

FRANCE

Paris. — **Auditions des chanteurs de Saint-Gervais.** — Dans des milieux très différents, sinon très opposés, les chanteurs de Saint-Gervais ont porté la bonne parole musicale six fois en dix jours. N'est-ce pas là un « record » de propagande artistique ?

Le 16 décembre, ils se faisaient applaudir dans un grand festival au Salon de l'automobile.

Les 17 et 19, à l'*Université des Annales*, ils enthousiasmaient un auditoire composé en grande partie de jeunes filles, avec les sévères beautés du *Nos qui sumus* de O. de Lassus et de pièces gregoriennes, les élégantes broderies de l'*Hodie Christus natus est* de Nanini, la fraîcheur exquise de « Allons gay, bergères » de G. Costeley. Mlle Fanny Malnory (soprano du quatuor soliste) contribuait au succès de ces deux auditions par son interprétation très classique de l'air de la Pentecôte de J.-S. Bach où son timbre clair et puissant se trouve mis en valeur par lui-même, sans le secours d'aucun effet artificiel.

Le 22, c'était le quatuor soliste qui triomphait à Troyes, dans un concert organisé au théâtre municipal. Dans *Alceste* et *Orphée* de Gluck se faisaient applaudir Mlle F. Malnory et Mme Proche-Charpentier; M. Paul Gibert dans l'*Alleluia* de Schütz, et M. Albert Gebelin dans l'admirable air de Caron (Alceste) de Lulli. Le succès fut plus grand encore pour les quatuors, aussi bien à propos des chansons du xvie siècle, des brunettes du xviie que du *Chant élégiaque* de Beethoven et que de deux gracieux noëls. Mlle Jeanne Dalliès faisait facilement la conquête, à son tour, de l'auditoire par la simplicité élégante avec laquelle elle exécutait sur la harpe chromatique des pièces de Rameau, Couperin, Bach.

Le 23, c'était au théâtre Fémina, au milieu d'un programme aussi bizarre que varié, qu'après le *Noël païen* de Massenet et les danses hindoues exécutées par Mlle Napierkowska, les chanteurs de Saint-Gervais tentèrent (et réussirent, puisqu'ils furent acclamés) de ramener le public à un idéal plus pur, en lui faisant entendre des chansons de la Renaissance et l'*Hodie Christus*. A notre grand étonnement, le beau motet de Nanini fut acclamé quand même ! Est-ce en vertu d'une loi de contraste ? N'est-ce que la seule force esthétique se dégageant de ce chef-d'œuvre qui a agi comme par enchantement ? N'importe, le but était atteint.

Enfin, pour clore l'année 1910, les chanteurs réintégraient leur tribune à l'église Saint-Gervais le jour de Noël, et une foule énorme emplissait la vieille église pour venir les entendre encore.

Léon Saint-Requier.

A propos de l'*Hodie Christus natus est* de Nanini et des chansons de G. Costeley, qui maintenant sont passés au répertoire de la Société des Concerts du Conservatoire, je me permets de répondre ici à certain critique s'imaginant naïvement que

Nanini et Costeley sont des auteurs dont on a retrouvé les œuvres depuis un ou deux ans à peine, que Charles Bordes les a mis au répertoire des chanteurs de Saint-Gervais dès leur organisation, c'est-à-dire il y a *dix-neuf ans*, et les a fait entendre ensuite dans une *centaine* d'auditions tant à Paris qu'en province et à l'étranger.

L. S.-R.

Société Haendel. — Le premier concert de la Société vient d'avoir lieu avec le plus grand succès, le 20 décembre. Le « clou » était l'*Ode* dite *à sainte Cécile*, dont le titre serait plus correctement « Ode *pour* la Sainte-Cécile ». La patronne des musiciens n'y apparaît guère que comme abstraction, comme « muse », dans un poème d'ailleurs fort singulier, dont le vrai sujet, au fond, est le pouvoir de la musique.

Au point de vue musical, cette *Ode* est une œuvre des plus intéressantes et des plus captivantes. Une ouverture avec fugue, dans la seconde partie, est suivie d'un trois-temps qui prélude à un récit de ténor (avec orchestre) ; un chœur brillant clôt cette exposition. Viennent ensuite, tour à tour, des airs où la voix se marie à divers instruments solistes ; un andante profondément expressif de violoncelle et de soprano ; un allegro militaire pour trompette et ténor avec chœurs et marche ; d'autres andante, admirables, de flûte et harpe avec soprano ; de violon et de ténor ; d'orgue concertant avec soprano. Un récit de ténor prélude au finale, extrêmement remarquable par sa composition : des phrases, en forme de vers de choral, sont chantées à pleine voix alternativement par le soprano et le ténor solos, sans accompagnement, dans une tessiture élevée, et répétées à grand chœur. L'effet est grandiose. Avant ce finale, on avait intercalé une belle « Louange de la musique » écrite par Haendel en même temps que l'*Ode*, et retrouvée dans ses papiers.

Cette séance fut un beau succès pour la Société Haendel et son vaillant directeur, ainsi que pour les solistes Mme Mellot-Joubert, M. Paulet ; M. Yvain, M. Borrel et M. Choinet.

Fête de Noël. — C'est avec plaisir que nous avons remarqué la tendance plus accentuée d'un renouveau dans les programmes des maîtrises parisiennes pour la fête de Noël. S'il est encore trop de maîtres de chapelle qui se contentent de ce qu'on est convenu d'appeler le « répertoire », qui ne fait guère honneur à Paris, plusieurs autres marquent un pas dans la voie du progrès.

Bien entendu, les églises comme Saint-Gervais, Saint-François-Xavier, Notre-Dame, Sainte-Clotilde, Notre-Dame-de-la-Croix tiennent les « programmes » les meilleurs, mais de-ci de-là nous avons constaté l'exécution de pièces palestriniennes en plusieurs paroisses où nous n'étions guère accoutumés à les entendre. Citons en particulier : Notre-Dame de Bercy, les Blancs-Manteaux, Notre-Dame de Clignancourt, Saint-Augustin, Saint-Étienne-du-Mont, Saint-Ferdinand des Ternes, Saint-Joseph, Saint-Sulpice, etc. Des pièces modernes de goût liturgique et vrai sont à signaler aussi : l'*O gloriosà* de La Tombelle à Saint-Joseph, des motets de Van Durme à Saint-Jean-Baptiste de Belleville, à Clignancourt une messe de l'abbé Couturier, etc.

Le tout était cependant encore trop noyé dans les vieux « rossignols » du répertoire : l'ignoble *Laudate* d'Adam, les ridicules messes « sur des noëls », les « transcriptions » qui font attribuer à Beethoven, à Haendel, à Mozart ou à Haydn, des *Sanctus*, des *Agnus*, des messes, un *Fons pietatis* dont ils ne sont heureusement pas coupables !

Un souffle vigoureux ne ventilera donc jamais, une fois pour toutes, les maîtrises de Paris ?

Signalons qu'à Saint-Merri, la *Manécanterie* fut chargée des offices, et qu'à Saint-Eustache la *Société Haendel*, sous la direction de M. Erment Bonnal, donna son concours à la messe de minuit, avec une sélection du *Messie*.

Rectification. — En suite d'une information parue dans cette rubrique en

novembre, on nous prie de rectifier : ce n'est pas la « fanfare », mais « l'harmonie » de Saint-Jean-de-Dieu dont nous aurions dû parler; on proteste également qu'il n'y eut pas de coup de cymbale au *Tantum ergo*. Il nous semblait bien cependant avoir entendu quelque chose ressemblant aux résonances de la grosse caisse : il n'y a pas si loin de l'une aux autres !

SURESNES. — Cette paroisse de banlieue donne son effort dans le mouvement général Déjà commencée par M. l'abbé Massenet, la rénovation s'accentue. Notre ami M. Marchal, maître de chapelle, préside des *répétitions générales des fidèles*, qui ont donné le meilleur résultat pour la beauté des offices et l'édification mutuelle.

SAINT-ÉTIENNE. — Le chant grégorien et la bonne musique d'église rencontrent de plus en plus de faveur à Saint-Étienne.

Le zélé Père Volpette, l'apôtre des « jardins ouvriers », obtient des résultats excellents avec les enfants de la classe ouvrière, fils de mineurs et d'ouvriers d'usine ; ses jeunes pupilles commencent à faire merveille avec le grégorien et tentent de rivaliser avec la Schola, en entreprenant des motets de Gabrielli et autres maîtres anciens.

Le chant grégorien et Palestrina transformés en œuvre sociale, qui l'eût dit il y a vingt ans ?

DEUIL (diocèse de Versailles). — Notre confrère M. l'abbé F. Brun, sollicité par M. le curé de Deuil, donne en cette paroisse une véritable *mission grégorienne*. Organiste, chantres, confreries et paroissiens viennent se mettre à l'école, et l'édition Vaticane y rencontre la plus grande faveur.

GRENOBLE. — La « Schola Notre-Dame de Miséricorde », activement dirigée par le zélé M. l'abbé Poncin, et sortie du cours de chant grégorien et de musique d'église, grandit de plus en plus En l'honneur de leur patronne, les membres de la Schola viennent de publier une « antienne ornée » en grégorien, *Virgo gloriosissima*, du plus heureux effet (la demander aux bureaux de la *Revue du chant grégorien*, place Vaucanson).

SAINT-BRIEUC. — Un de nos amis, de passage en cette ville, nous fait part en ces termes de son impression à une grand'messe où il assista :

«... Le chant y fut ignoble ; trois énormes tonneaux faisant sortir de leur bonde un affreux mélange de hoquets et des grondements impossibles à décrire. Une contrebasse, ayant l'air de n'être jamais accordée, un harmonium pas au diapason de l'orgue, complétaient le tout. »

Cependant Saint-Brieuc est une ville qui compte déjà de très bons éléments plain-chantistes et musicaux : M. le chanoine Caharel, supérieur du grand séminaire, M. l'abbé Gleyo, organiste de la cathédrale, M. l'abbé Dutertre, maître de chapelle de Saint-Michel, pour ne nommer que ceux-là, donnent d'excellents exemples ; pour quoi ne sont-ils pas plus suivis ?

REIMS. — Le 22 décembre, dans la salle du « Groupe artistique », a eu lieu une intéressante soirée de Noël des enfants de la maîtrise de la cathédrale, avec le concours des *Chanteuses de Notre-Dame* et de la *Schola de Reims*. Au programme, projections sur Bethléem et la crèche, avec causerie historique, noels anciens du XVe siècle au XVIIe, « leçons » des nocturnes de Noël, choral de l'*Oratorio* de Noël de Bach, récitations, par les enfants, de poesies choisies (Th. Gautier, R. P. Sertillanges, Gabriel Vicaire), pièces de C. Franck et de La Tombelle. Le tout, avec grand succès, dirigé par M. l'abbé Thinot, avec le concours de M. Ch. Penaud, l'habile organiste de Saint-Jacques.

BELGIQUE

Bruxelles. — La France n'a pas le monopole de certaines manifestations bruyantes et déplacées à l'église. On nous communique le compte rendu suivant d'une messe en l'honneur de saint Hubert, célébrée à Bruxelles récemment :

« Le cercle *Hallali*, au cours de l'office chanté par la chapelle, a interprété plusieurs sonneries de cors, chaque morceau constituant une suite des principales fanfares de chasse. En premier lieu : *Avant la chasse*, rappelant le réveil, la sortie du chenil, les foulées. A l'Épître : *Pendant la chasse*, le lancer, le laisser-courre, le bien-aller, le débucher. A l'Élévation, on a entendu une composition nouvelle du professeur Jacquemain, directeur du Cercle : *Rouge-Cloître*, morceau d'une expression et d'une émotion intenses, avec imitation par les cors des *Cloches du monastère*. A la fin de la messe, le Cercle a exécuté : *Après la chasse*, l'hallali, les honneurs, la retraite, le bonsoir des chasseurs.

« Tous ces morceaux, exécutés avec une homogénéité parfaite, et qui ont fait valoir le talent de solistes remarquables, ont produit sous les voûtes ogivales du vieux temple une impression très profonde. »

Avec notre confrère la *Musica sacra*, nous protesterons « contre ces exhibitions de fanfares cynégétiques qui, dans la maison de Dieu, poussent l'indécence jusqu'à évoquer la *sortie du chenil*.

« Nous ne pouvons que redire combien de telles coutumes sont contraires non seulement à tous les règlements qui concernent cette matière, mais encore aux principes les plus élémentaires de l'art sainement compris. Il est aussi regrettable que la presse catholique loue des exécutions aussi directement opposées au *Motu proprio* de S. S. Pie X et aux lois diocésaines. »

O. N.

ALSACE-LORRAINE

Metz. — Sous les auspices de Mgr l'évêque de Metz, les organistes du diocèse viennent de se constituer en une Association dont on peut bien dire qu'elle vient à son heure. Ils ne font qu'imiter l'exemple de leurs collègues voisins de la Bavière et de la Province rhénane. Leur but et leurs tendances visent à l'amélioration artistique et matérielle de ces modestes serviteurs de nos églises. Outre une Assemblée constituante, elle-même précédée d'une réunion et de travaux préliminaires, le Comité vient de tenir une séance importante. On y a fixé les Statuts déjà revêtus de la signature épiscopale, ce qui indique bien qu'on entend rester sous l'obédience de l'autorité ecclésiastique. Ce Comité, qui comprend, entre autres, tous les organistes de Metz (citons encore M. Reinhardt, l'excellent maître de notre école normale d'instituteurs), est chargé de toutes les démarches à faire ultérieurement. Pour tous renseignements, on est prié de s'adresser au secrétaire soussigné, rue de la Fonderie, 2, à Metz.

J. Bour.

ITALIE

L'Antiphonaire Vatican est sur le point de paraître. Au cours du mois qui finit, les premières « bonnes feuilles », comprenant une centaine de pages, ont été envoyées aux éditeurs liturgiques des divers pays, de façon que les réimpressions puissent être achevées pour Pâques, et que l'ensemble grégorien des offices du jour puisse ainsi être en usage dans toutes les cathédrales et principales églises au jour de la Résurrection. Nous donnerons de plus amples détails en un prochain numéro.

Rome. — *La fondation de l'Ecole supérieure de musique sacrée.* Après de nombreux lancements de cette idée dans les centres italiens de musique sacrée, la fon-

dation d'une École supérieure a pris corps et vient de s'opérer, grâce à l'Association italienne de Sainte-Cécile. Depuis des années, on parlait du projet, sans jamais le voir aboutir ; c'est maintenant chose faite. L'Allemagne et la France ont Ratisbonne et la *Schola* de Paris [1] ; l'Autriche a inauguré une section de musique sacrée à son académie des Beaux-Arts, mais les essais de vaillantes personnalités italiennes, tel le P. Dom Amelli, n'avaient pas pu porter fruit jusqu'ici.

Si l'Italie compte maintenant un certain nombre de bons musiciens d'église, pénétrés de leur véritable mission, ils le doivent plus à leurs travaux personnels qu'à un enseignement organisé.

Le P. de Santi, S. J., président de l'Association italienne de Sainte-Cécile, a étudié, fait voter le projet et obtenu du Souverain Pontife et de l'Épiscopat les encouragements nécessaires pour la nouvelle institution. C'est le 1er janvier qu'a eu lieu l'inauguration ; les cours ont commencé le 5.

L'École supérieure de musique sacrée est placée sous l'immédiate direction d'une commission technique spéciale de l'Association de Sainte-Cécile. Les cours n'ont pas pour but spécial de former des compositeurs de musique, mais de fournir — particulièrement au clergé — des musiciens solidement instruits dans le chant grégorien et la direction des *Scholae cantorum*.

L'instruction comprend, comme *matières obligatoires* : la théorie (archéologie, paléographie, histoire) et la pratique du chant grégorien, qui est le but principal de l'institution ; l'histoire générale de la musique sacrée ; la liturgie ; l'harmonie et le contrepoint. La classe d'orgue est facultative ; les élèves trouveront à leur disposition un et probablement deux orgues de construction moderne. Un examen clôturera les études.

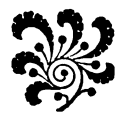
Le siège de l'institution est le collège des Fils de Marie (via del Mascherone, 55), où les élèves ecclésiastiques prendront pension. Le prix des cours est de 50 lire pour l'année scolaire, pour le chant grégorien, l'histoire et la liturgie ; un supplément sera dû pour les autres matières. La première année scolaire se terminera le 30 juin 1911.

Nos vœux à la nouvelle école, qui, malgré son titre pompeux, est surtout un cours pratique de chant grégorien. Puisse-t-elle amener dans Rome un renouveau bien nécessaire [2] !

CANTORELLO.

1. Signalons la très aimable mention de la *Musica sacra* de Milan, qui dit à ce sujet : « En France, s'il se fait quelque chose pour la musique sacrée, on le doit presque tout entier à la *Schola* de Saint-Gervais [c'est ainsi qu'on nous nomme souvent à l'étranger], qui au fond est un vrai centre d'éducation musicale sacrée. » Avec tous remerciements à notre confrère.

2. Signalons quelques erreurs des correspondants de journaux et revues au sujet de cette fondation : ce n'est pas au collège des « filles » que se trouve le nouvel institut ; l'enseignement, on le voit par ce qui précède, n'est pas « exclusivement » le chant grégorien ; enfin, ce qui passe les bornes de la fantaisie, c'est la nouvelle que nous avons lue dans le *Guide musical* ordinairement mieux renseigné, que « cette école est une création de Pie X, dont on connaît les goûts archéologiques en matière de musique ! ! ! »





L'ÉCOLE LIÉGEOISE AU XII[e] SIÈCLE

L'OFFICE DE SAINT TRUDON

(*Suite*).

Songeant bientôt au vœu qu'il avait fait de bâtir une église et jugeant que le temps marqué par la Providence était arrivé, il fit venir des artisans habiles et éleva sur les bords de la Cisindria, une église et un monastère. Les travaux furent terminés en 657 et l'église consacrée par saint Théodard (saint Remacle s'était retiré dans son monastère de Stavelot), le 30 octobre. Inspiré par un sentiment de gratitude envers les deux ministres qui avaient converti à la foi catholique les Francs-Saliens, sa nation, et baptisé Clovis, il dédia son église à saint Quentin et à saint Remi.

Le monastère fut achevé la même année. Il était réservé non seulement aux jeunes gens qui se destinaient à l'état ecclésiastique ou à la vie religieuse, mais aussi à ceux qui promettaient d'être un jour utiles à l'œuvre du christianisme [1]. Saint Trudon le dota de tout son patrimoine, il y ajouta toutes les propriétés qu'il possédait à Sarchinium et aux environs, dans la Hesbaie et la Campine : enfin il y céda toutes les rentes qu'il avait dans différentes localités, ainsi que les dîmes et les désignations de cures. Il partagea l'administration du bourg entre le monastère et l'évêché de Metz, avec le même droit et un pouvoir égal, et voulut que les biens qu'il possédait sur la Moselle appartinssent exclusivement à l'évêché de Metz. Il y établit la règle de Saint-Benoît, et pendant près d'un millier d'années, cet ordre conserva à Saint-Trond son antique splendeur. Bientôt l'on commença l'office solennel. Trudon avait aussi hérité, de son père, d'un riche domaine en Flandre ; il y fit bâtir un monastère pour les jeunes filles destinées à la vie religieuse, qui pouvait nourrir et entretenir 80 religieuses. L'emplacement de ce couvent est actuellement occupé par la collégiale Notre-Dame de Bruges. Il y a encore aujourd'hui, à la porte de Han, des sœurs de Saint-Trudon, les-

1. Ses cousines sainte Gertrude à Nivelles et sainte Begge à Andenne construisirent des couvents avec une semblable destination.

quelles n'ont conservé ce nom que comme un témoignage de gratitude envers leur saint fondateur.

Sans négliger les besoins de son monastère, cet infatigable apôtre parcourait les villages de la Hesbaie, renversant les idoles et ramenant à la vraie foi ce peuple enfoncé dans les erreurs du paganisme.

Fatigué par de nombreux et pénibles travaux et sentant que son heure dernière allait bientôt sonner, il fit appeler ses frères et, après les avoir exhortés à la pratique des vertus chrétiennes et religieuses, il reçut les derniers sacrements, fit deux fois le signe de la croix en prononçant ces paroles : « Dirige, Domine, viam famuli tui in conspectu tuo », et exhala sa belle âme, qui s'en fut recevoir la couronne méritée par ses bonnes œuvres [1]. C'était le 23 novembre 693 ; il était âgé de 65 ans [2].

Son corps fut déposé devant l'autel des saints Quentin et Remi. Les miracles commencèrent le jour même, et il ne s'écoula pas un jour dans la trentaine qu'il ne s'en fît quelqu'un. Bientôt on posa près de sa tombe les reliques d'Adèle sa mère, qui avait été enterrée à Zeelem et qui ne faisait pas moins de miracles après sa mort que son bienheureux fils.

Ce fut au bruit de ces miracles que Pépin de Herstal arriva à Sarchinium avec les seigneurs et les grands de la cour d'Austrasie, dont il était duc et souverain ; il y fit une magnifique offrande, et comme ses sentiments religieux étaient encore assez vivaces, il donna aussi plusieurs terres au monastère. Sa véritable épouse Plectrude fit don d'une grosse somme d'or et de pierres précieuses, puis ayant fait appeler des orfèvres, elle fit orner magnifiquement cet autel.

Bientôt, avec l'autorisation de l'évêque, un culte public ne tarda pas à lui être rendu [3].

III. — L'Office de saint Trudon.

Cet office, qui fait suite à la vie du même saint, riche document, débris échappé à la tourmente révolutionnaire de 1793, qui a sévi avec une incroyable rigueur dans le beau pays de Liége, si riche alors en œuvres artistiques et littéraires, est renfermé dans le manuscrit n° 12 de la bibliothèque de l'Université de Liége. C'est un in-folio sur vélin, de 101 feuillets de 275 × 200 mm. Il est écrit en caractères gothiques marquant une époque transitoire des signes calligraphiques, car à mesure que l'on avance dans la lecture de l'ouvrage, les formes gothiques se précisent davantage. D'après les caractères paléographiques, il pourrait dater de la première moitié, peut-être même du premier tiers du XIIe siècle.

1. Manuscrit n° 12, *op. cit.*, fol. 87.
2. *Chronique de Saint-Trond*, op. cit., t. II, p. 102.
3. Ch. Daris, *Histoire du diocèse et de la principauté de Liége*, t. I, p. 94. Demarteau, Liége, 1890. — A consulter aussi : *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 25.

Plusieurs copistes ont collaboré à sa composition, et certains font preuve d'une réelle habileté dans l'art du dessin, en agrémentant certaines lettrines de feuillages bien dessinés et de chimères très caractéristiques. La vie de saint Trudon est particulièrement favorisée de ces ornementations. Le texte est écrit sur deux colonnes. Les signes d'abréviation y sont nombreux. On trouve dñi pour Domini, Ihm̄ pour Jesum. Un trait sur les hampes de certaines lettres annonce l'abréviation de *er*, *or*, *ur*, etc., etc.

La reliure est d'une époque relativement récente, ainsi qu'en font foi les gardes en papier à la cuve, les vignettes au dos du volume et les plats en carton recouverts de cuir.

Le *Catalogue* [1] nous apprend qu'il provient du monastère de Saint-Trond et qu'il a été racheté à la vente publiqûe que l'on fit à Liége, après la Révolution, des objets échappés au pillage ou à la cupidité des Vandales de cette époque.

Outre notre office, ce manuscrit renferme plusieurs vies de saints, que nous croyons utile de signaler à l'attention de nos lecteurs :

1. SULPICII SEVERI, *Opuscula quæ complectuntur vitam B. Martini, epistolas, dialogos*, folios 1 à 40 [2].
2. *De transitu sancti Martini. Qualiter corpus ejus translatum est*, etc., folios 40 à 52 [3].
3. *Passio sanctarum Virginum XI Milium*, folios 52 à 54.
4. *Sermo de passione sanctorum Gereonis, Victoris, Cassii, sociorumque eorum*, folios 54 à 60.
5. *Vita sancti Severini Coloniensis archiepiscopi et confessoris*, folios 60 à 63.
6. *Relatio corporis ejusdem apud Coloniam*, folios 63 à 66.
7. RODULPHUS, *Translatio unius millium sanctorum Thebæorum martyrum*, folios 66 à 67.
8. *De sancto Martino. Traditur de sancto Martino*, folios 67 à 69.
9. *Vita sancti Trudonis*, folios 70 à 93.
10. *Sermo Theodorici abbatis :* de translatione sanctorum Trudonis et Eucherii, quæ facta est III° 18 Augustii, folios 93 à 96.
11. *In chronicis*, folio 96.
12. *In festivitate sancti Trudonis. Ad Vesperas*, etc...

1. *Catalogue des manuscrits*, pp. V-VI, 169, 171, 182, etc. Vaillant-Carmanne, Liége, 1875.

2. Toutes ces œuvres se trouvent dans la *Collection des auteurs latins chrétiens* du vénérable Don Bosco, t. III, *De vita sancti Martini*, avec annotations du Dr Tamiette. Librairie salésienne, Turin, 1880.

3. Cette relation se termine par une note documentaire, ajoutée par le copiste et que nous ne pouvons nous empêcher de transcrire : « Basilica S Martini abest a civitate passus D fere et L. Habet in longo pedes CLX et in lato pedes LX. Habet in alto usque ad cameram, pedes XLV, fenestras in altario XXXII, columnas CXX, ostia VIII, tres in altario, V in capso. Item solemnitas ipsius basilicae III° Idus Novembris, depositionem Corporis Martini esse noveris. Undecima mensis missam celebrabis, IV Nonas Julias ordinationem episcopatus ». (Ms. n° 12, folio 54r°, 2e colonne.)

Plusieurs de nos lecteurs connaissent assez peu sans doute la vie de saint Trudon, le célèbre monastère qu'il a fondé, ainsi que la ville qui porte son nom. Nous croyons répondre à leur désir en leur donnant quelques renseignements sur ces différents points, mais auparavant, nous devons signaler un autre manuscrit qui nous sera d'une grande utilité dans la suite de ce travail.

Il est catalogué sous le n° 24. C'est un grand in-folio de 124 feuillets. Les plats sont en bois de chêne et recouverts de cuir avec ornements à froid. Il porte en frontispice sur le premier feuillet : *Pro Cantoribus. Liber monasterii sancti Trudonis qui perfectus et ligatus fuit A. D. MLLLLLXXXIX die festo mensis septembris. Sub Domino Georgio Sarens abbate.*

Nous avions d'abord lu 1519, croyant que l'auteur du *Catalogue des manuscrits*, qui la date 1539 [1], avait pris le V pour X ; mais en parcourant la *Chronique de l'abbaye* [2], nous nous sommes aperçu que nous étions tombé nous-même dans cette erreur chronologique. En effet, Georges Sarens (et non Harens, comme porte le *Catalogue* [3]), fut élu abbé de Saint-Trond en 1532. Le chroniqueur nous apprend que vers l'année 1534 il prit soin de faire transcrire des livres de chœur pour les offices de nuit et de jour [4].

Ce manuscrit est très bien conservé. L'écriture du texte est en belle gothique et la notation en latine carrée.

Les superbes enluminures qui ornent les lettres capitales sont toutes en faveur du moine artiste qui les a conçues.

Ce manuscrit comprend : *a*) les antiennes et répons des vêpres ; *b*) le propre de la messe ; *c*) l'ordinaire de la messe, les psaumes et enfin les hymnes. Le tout suivant le cycle liturgique ayant son point de départ à la fête de Pâques.

Notre manuscrit n'a pas échappé à la loi commune de décadence grégorienne de l'époque. La calligraphie ne laisse rien à désirer, mais la transcription des mélodies n'est pas toujours faite avec la fidélité qu'on désirerait. Par exemple, les neumes appelés *expressifs* et autres de la même famille font absolument défaut.

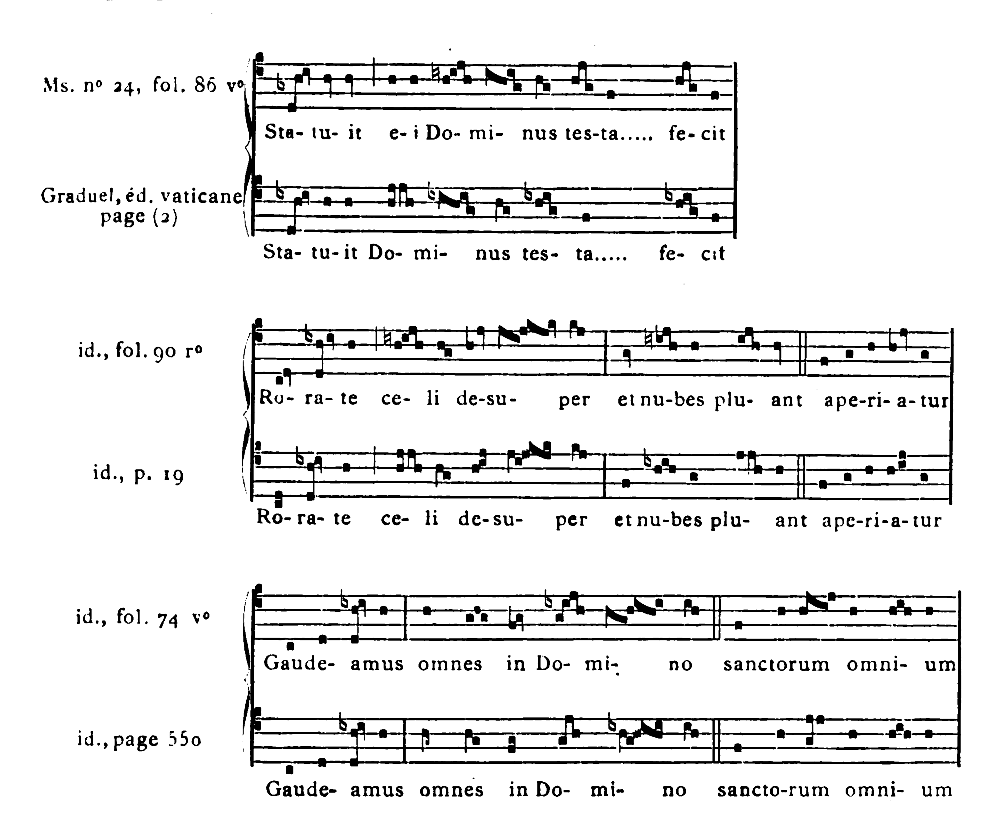
Le bémol (♭) est employé avec une grande circonspection et comme à regret. Pour éviter le plus possible son emploi, l'auteur de la transcription semblerait vouloir modifier la mélodie, si nous ne savions que ces mêmes modifications étaient caractéristiques des écoles allemandes et flamandes dès une très ancienne époque.

Nous nous permettons de donner quelques exemples très suggestifs,

1. *Catalogue des manuscrits*, op. cit., p. 259.
2. *Chronique de l'abbaye de Saint-Trond*, édition de C. Borman, t. II, p. 374. Liege, Grandmont-Donders, 1877.
3. *Catalogue*, op. cit., p. 259.
4. « Libros plerosque omnes quorum usus die, noctuque in choro est, pius ergodioctes scribi curavit. » (*Chronique*, op. cit., t. II, p. 390.)

Nous prévenons le lecteur que chaque fois que nous mentionnons la *Chronique de Saint-Trond*, nous faisons usage de l'édition de C. de Borman, qui à tous les points de vue est bien supérieure aux autres.

laissant à nos lecteurs toute liberté d'appréciation. En regard nous mettons les mêmes exemples, tirés de l'édition vaticane, qui permettra de juger plus aisément.



L'office de saint Trudon que nous publions est resté jusqu'à ce jour complètement ignoré. Nous n'en trouvons mention chez aucun auteur. Il a même échappé aux investigations de l'auteur du *Catalogue* [1], qui le signale dans les termes suivants : « Ce manuscrit se termine par quelques hymnes en l'honneur de saint Trond, mises en musique. »

En réalité, cette partie comprend les antiennes, hymnes et répons des vêpres, des nocturnes et des laudes.

Notre manuscrit contient de plus les antiennes et répons pour la fête de la translation des saints Trudon et Eucher et une antienne à saint Quentin.

Le plus ancien bréviaire liégeois [2], ainsi que le bréviaire actuel [3], ne renferment qu'une oraison et les trois leçons du second nocturne en

1. *Catalogue des manuscrits*, op. cit., p. 181, n°s 248-250.
2. Breviaire liégeois, p. *G. g. 4*, imprimé chez Jean Steels, Anvers, 1558.
3. Offices propres du diocèse de Liége, p. 40 et s., *pars autumnalis*. Dessain, Liége, 1878. Voir aussi Ch. Daris, *Notices historiques sur les églises du diocèse de Liége*, t. XV, p. 117. Demarteau, Liége, 1894.

l'honneur de saint Trudon ; pour le reste, ils suivent l'office d'un confesseur pontife.

Quant au propre de la messe, notre manuscrit nº 24 emploie l'introït *Gaudeamus* avec la variante « sub honore sancti Trudonis ». Tous les manuscrits, missels et graduels que nous avons consultés pour cet office renvoient à l'office d'un confesseur non pontife.

IV. — Les Auteurs de l'Office.

En parcourant les *Chroniques de l'abbaye de Saint-Trudon*, nous lisons : « Rodulphe n'était pas moins instruit que son prédécesseur l'abbé Thierry, comme en font foi les nombreuses compositions en prose et en vers qu'il nous a laissées. Entre autres choses, il composa les antiennes et répons et le chant de saint Quentin et de saint Trudon à laudes, l'hymne de laudes et l'antienne à saint Étienne *O caritatis* [1]. »

Un autre chroniqueur complète ces renseignements en ajoutant : « Thierry écrivit de plus le morceau qu'on lit dans la translation de saint Trudon et Euchère et dont le commencement est *Gloriosum est hodierna*, etc., avec certains répons, *Hec duo*, *O viri misericordie*, *Urbis aeterne* et *Trudo virtutum*, avec les antiennes, répons et versets qui se chantent dans la déposition de saint Trudon. Le prieur Rodulphe, homme très lettré et expert dans la musique de Gui l'Arétin, sur son ordre, le mit en musique [2]. »

Le texte de la fête de saint Trudon et de la Translation des saints Trudon et Eucher sont donc l'œuvre de l'abbé Thierry et le chant du prieur Rodulphe. Celui-ci est encore l'auteur et du texte et du chant de l'office des laudes.

Les sources où nous puisons ces documents sont d'une valeur incontestable et dont l'authenticité repose sur le témoignage d'auteurs contemporains dont la bonne foi, ainsi que nous le verrons plus loin, ne peut un seul instant être suspectée.

L'Abbé Thierry, l'auteur du texte. — Thierry avait embrassé la vie monastique au monastère de Saint-Trudon avant 1082, sous Adelard II, alors que la paix régnait encore au monastère. Comme nous l'avons

1. *Chronique*, op. cit., au dernier chapitre du tome I, p. 287 : « Qui inter cœtera fecit antiphonas et responsoria et cantum de sancto Quintino et de sancto Trudone ad laudes, ymnum ad laudem re. glo. (*sic !* probablement *Rex gloriose* ou *Regis gloriae* cum antiphona de sancto Stephano *O cantatis*. »

2. « Sermonem insuper, qui legitur in translatione sanctorum Trudonis et Eucherii cujus inicium est : *Gloriosum est hodierna*, etc., cum quibusdam ibidem responsoriis, scilicet : *Hec duo* et *O viri misericordie* et alia *Urbis aeterne* et *Trudo virtutum*, cum antiphonis, responsoriis et versibus, qui in depositione sancti Trudonis decantantur, dictavit. Quos tunc prior Rodulphus, vir litteratissimus, in musica Guidonis Aretini expertus, ipso jubente, modulanter centonavit. » (*Chronique*, op. cit., t. II, l. VI, ch. xiv, p. 161.)

dit, les lettres y étaient toujours florissantes et Thierry devint un des sujets les plus remarquables. Les désordres qui suivirent la mort d'Adelard le forcèrent à s'éloigner et il se retira au monastère de Saint-Pierre à Gand. Élu abbé par les moines de Saint-Trond, il céda aux sollicitations d'Otbert, prince-évêque de Liége, qui le conduisit à Aix, où l'empereur lui remit le bâton pastoral le 30 janvier 1099. L'évêque lui conféra ensuite le sacerdoce et lui donna la bénédiction abbatiale le 7 mars de la même année [1].

Le choix était heureux, Thierry était savant, parlait le flamand et le wallon et de plus connaissait les besoins du monastère. Petit de taille, mais bien formé, il était doué d'une belle voix et possédait des connaissances très étendues sur les arts libéraux [2].

Il se mit donc à l'œuvre avec ardeur, répara les ruines de l'abbaye et s'efforça de lui rendre la splendeur dont elle avait brillé autrefois. Il dut lutter toute sa vie contre l'intrus Herman et les avoués Gislebert, comte de Duras, et Henri, duc de Limbourg. Il ne faillit point à la tâche, grâce au dévouement de ses religieux et à l'appui que lui accorda Otbert. Aidé du prieur Rodulphe, il introduisit à Saint-Trond la règle de Cluny. A cet effet, il fit venir deux religieux de chacun des monastères de Saint-Laurent et Saint-Jacques de Liége qui l'aidèrent dans ce projet. Ce fut le 1er mars 1107 [3] que la nouvelle règle fut mise en vigueur.

Plusieurs moines, ne voulant point de cet état de choses, abandonnèrent le couvent. A cette vue, le cœur de l'abbé fut bien affecté ; il se consola cependant en voyant que ceux qui restaient, et surtout les jeunes gens, embrassaient cette réforme avec beaucoup de bonne volonté.

Il ne survécut pas longtemps à cet événement, car il mourut le 25 avril de la même année.

SES ŒUVRES. — Thierry écrivit, à la prière des moines de Gand : *a*) la *vie de saint Bavon* ; *b*) celle de *saint Rombaut* [5], évêque de Dublin, qui subit le martyre à Namur, au milieu du VIIe siècle ; *c*), un *sermon sur le même saint* ; *d*) la *vie de sainte Landrade* [6], première abbesse de Bilsen et fille spirituelle de saint Lambert ; *e*) celle de *sainte Amalberge*, vierge du diocèse de Liége, morte avant la fin du VIIIe siècle ; *f*) enfin la *vie de saint Trudon* [7] et *un sermon sur la translation des saints Trudon et Eucher.*

1. *Chronique*, op. cit., t. I, l. V, ch. VI, p. 70. — *Histoire littéraire de France*, op. cit., t. IX, p. 336 et s. — Abbé S. Balaud, *les Sources du pays de Liége*, op. cit., p. 355 et s. — Chanoine Daris, *Histoire du diocèse de Liége*, op. cit., p. 455-704. — Cellier. *Histoire générale des Auteurs ecclésiastiques*, t. XIII et XIV. Paris, 1863.

2. « Liberalibus artibus egregie eruditus in prosa et versu nulli esset suo tempore secundus, dulci et altissona sonorus vocalitate. » (*Chronique*, op. cit., t. I, l. V, ch. VI, p. 70.)

3. *Chronique*, op. cit., t. I, l. VI, ch. XXI, p. 93.

4. Ghesquières, op. cit., t. II, p. 512.

5. Surius, tome de juillet, p. 24. — Bollandistes, *AA. SS. Julii*, t. I, p. 215 et s.

6. *Histoire littéraire*, t. IX, p. 343. — Mabillon, *AA. SS. O. B.* saec. III, pars. II, p. 241. — *Bollandistes*, AA. SS. Julii, t. III, 87 et s.

7. Surius. Au 22 novembre. Manuscrit du XIIe siècle, no 12, de la bibliothèque de l'Université, folios 70 et s.

Dans cette vie, d'où l'office est tiré, Thierry nous apprend dans l'Avant-Propos qu'il est à Gand et qu'il entreprend cet ouvrage à la prière de Gérard et des moines ses frères [1]. Ce Gérard gouvernait l'abbaye au milieu des troubles de cette époque.

L'œuvre est divisée en deux livres, dont le premier (qui se compose de dix-huit chapitres) part de la naissance du saint jusqu'à son séjour aux écoles de Metz. Le deuxième (de vingt et un chapitres) raconte son retour à Sarchinium, ainsi que les événements qui suivirent.

Le style est prolixe, surchargé d'ornements, de citations de l'Écriture et de certains détails erronés. Il suit le goût de l'époque, qui se plaisait aux rimes et aux assonances.

Les antiennes, répons et versets sont tirés de cette vie. Thierry n'a pas copié le texte primitif, mais il a synthétisé en quelques lignes la vie de saint Trudon pour en former l'office. L'antienne *Applicabatur interim* [2] est la seule qui soit transcrite mot pour mot.

Quant au sermon de la Translation, nous avons pu contrôler toutes les antiennes. Pour sauvegarder sa ligne mélodique ou son sens rythmique, le compositeur a été obligé de faire subir au texte quelques modifications. Nous les signalerons en temps voulu.

Rodulphe nous apprend lui-même que le sermon de la Translation des saints Trudon et Eucher ne fut pas prononcé le jour où ce fait eut lieu, puisqu'il est antérieur à Thierry de deux cents ans, mais le jour anniversaire où l'on célébrait cette fête, c'est-à-dire le 13 août [3].

On attribue encore à Thierry une *Histoire de l'Ancien et Nouveau Testament* en vers héroïques, des vies de saints également en vers et un traité : *de Hierarchiis* [4].

RODULPHE, L'AUTEUR DES MÉLODIES. — Rodulphe, Rodulf ou Rodolphe naquit à Moustiers-sur-Sambre avant 1070 [5], d'une famille de condition ordinaire, mais riche en vertus chrétiennes. Il fit ses études aux célèbres écoles de Liége, probablement sous le fameux écolâtre Francon [6]. Ordonné sous-diacre à l'âge de 18 ans, il se rendit à Borcette, près d'Aix-la-Chapelle, attiré plutôt par la renommée des eaux de ce pays que par des motifs surnaturels. La lecture de la vie des saints décida de sa vocation et il fit sa profession religieuse sous Azelin, l'abbé du monastère. Chargé d'abord de la direction des écoles, puis élevé à

1. Il termine ainsi : « Igitur ut consecrem immortalitati nostram antiquam et indeficientem amicitiam, pignus hoc scede ab exilii nostri angustia destinatum accipe. »

2. Manuscrit n° 12, folios 86-87. Voir aussi l'antienne *Angelis ad votum* du 1er nocturne, folio 74.

3. *Quae facta est*, III° 18 Augustii, manuscrit n° 12, folio 93. *Histoire littéraire*, op. cit., t. IX, p. 344.

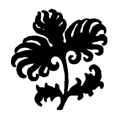
4. Abbé S. Balaud, *les Sources*, op. cit., p. 359.

5. *Chronique*, op. cit., t. I, l. VIII, ch. II, p. 119 et s.

6. Francon, écolâtre de Liége, qu'il ne faut pas identifier avec Francon de Cologne et Francon de Paris, l'auteur des deux plus anciens ouvrages de musique mesurée qui soient parvenus jusqu'à nous (*Ars cantus mensurabilis* et *Compendium de discantu*), et qui vivait dans la seconde moitié du XIIIe siècle.

la charge de prieur, il s'efforça de faire refleurir l'observance de la règle ; mais ne pouvant y réussir et se voyant obligé de céder devant le mauvais vouloir de ses frères, il se retira dans le monastère de Hersfeld et de là dans celui de Gladbach, où l'on suivait déjà la règle de Cluny. Le dernier lien qui le retenait à Borcette se brisant à la mort d'Azelin, il quitta définitivement ce pays pour venir se fixer en Flandre. Pendant son voyage il s'arrêta à Saint-Trond, où il reçut une cordiale hospitalité de l'abbé Thierry qui, frappé des hautes qualités de son hôte, chercha et réussit à le retenir auprès de lui (1099-1101).

(A suivre.) Ant. AUDA.





Chronique des Grands Concerts

PARIS

Chez Lamoureux, C. Franck est fêté brillamment; symphonie en *ré* mineur; l'air de l'Archange de *Rédemption*, par Mlle Vallandri ; les *Variations symphoniques* par Harold Bauer. Une note exotique pour égayer le programme avec Baba Yaga de Liadow, à l'amusant coloris orchestral, très berliozien. Siegfried Wagner, conduit par son orchestre, nous révèle, paraît-il, *Siegfried-Idylle* et amuse médiocrement le public avec une sélection de ses œuvres, dont l'appréciation impartiale, par suite du rapprochement involontaire avec celles de Richard, est très délicate.

Notons comme un symptôme heureux, sinon la première, du moins l'une des premières auditions de Schütz à nos grands concerts : Mme Raunay en chante deux admirables cantates à voix seule, rééditées par Bordes dans les *Concerts spirituels* de la Schola. M. Vidal, qui tient le bâton, dirige habilement la ravissante *Symphonie inachevée* de Schübert, le pittoresque poème de Balakirew : *En Bohême*, et la symphonie en *ut* mineur de Saint-Saëns.

Aux Concerts Colonne, première du *Ménétrier* de Max d'Ollone et de la *Symphonie concertante* d'Enesco. Celle-ci reçoit un accueil houleux ; celui-là a été assez goûté pour sa clarté et une certaine saveur de terroir non sans charme. M. Plamondon chante d'une manière ravissante les airs de Renaud dans les deux *Armide* de Gluck et de Lulli. Me sera-t-il permis de préférer le Renaud Louis XIV au Renaud Louis XVI ? La *Symphonie fantastique* de Berlioz obtient son « furieux succès » ordinaire.

Le 18 décembre, début sensationnel : le 1er acte de *Guercœur* d'Alb. Magnard. Abstraction faite du poème, dont les tendances sont discutables et le dénouement peu encourageant, voilà une œuvre vraiment belle, d'une noble conscience, et conçue à cent mille lieues de toute préoccupation de succès ou de critique. En voilà plus qu'il n'en faut pour nous la rendre sympathique ; par instants, il y passe un souffle eschylien. Voilà ce que peut faire notre belle école française. Quand donc entendrons-nous intégralement des œuvres de cette envergure, à la place de tant de productions étrangères, dont le moindre désavantage est de nous faire perdre le temps ?

Passons rapidement sur un *Hymne* de C. Franck (composé en 1888) pour voix d'hommes, accueilli fraîchement, et mentionnons les *Danses polovtsiennes* de Borodine qui ont déchaîné les applaudissements.

Signalons chez Sechiari, pour ne plus en parler, la symphonie en *ut* mineur de Scharwenka, bon devoir d'un habile technicien, et le *Cygne de Tuonela* de Sibelius, tableau musical aux teintes trop neutres.

La Schola a consacré son deuxième concert musical à des pièces vocales, en résumant l'histoire du Motet, du Madrigal et de la Chanson. Après l'*Ave Maria* de Josquin de Près, le *Peccantem* de Palestrina, et le *Duo Seraphim* de Vittoria, la succession était lourde à prendre pour les modernes. Cependant l'admirable *Domine puer meus jacet* de Bordes soutient la comparaison avec les Maîtres anciens. A noter particulièrement une pédale d'*ut* dièse aux sopranos et ténors, tout à la fin, qui provoque une indéfinissable sensation de confiance, de toute-puissance et d'éternité ; c'est une trouvaille de grand artiste.

Je ne suis guère qualifié pour parler de mes propres concerts. Cependant la première séance Haendel me paraît, par l'attrait de son programme : ouverture de Rameau ; concerto de harpe et *Ode à sainte Cécile* de Haendel, autant que par la valeur des solistes : Mme Mellot-Joubert, Mlle Laskim, MM. Paulet, ténor, et J. Jacob, organiste, mériter une mention.

N'oublions pas les conférences Landormy : au milieu de la pléiade d'artistes qui y donnent des exemples musicaux, je tiens à signaler spécialement la musicalité et l'indépassable technique du prestigieux pianiste Motte-Lacroix, dans des pièces de D. de Séverac et dans *l'Ondin*, *le Gibet* et *Scarbo* de Ravel.

La place me manque pour parler en détail des séances du Quatuor Parent, consacrées aux œuvres de V. d'Indy — on a même exhumé l'op. 1 pour piano ! — Les concerts où B. Selva esquisse rapidement l'histoire de la sonate de piano, de Kuhnau à V. d'Indy. D'ailleurs que dire de ces heureux qui par leur travail et leur persévérance ont merité de fixer le succès ? Ils donnent une magnifique leçon à ceux qui font des concessions au public et montrent qu'il est toujours possible de réaliser un noble idéal.

E. Borrel.





PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*
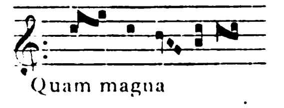
Demandes.

M. A. Buisson nous écrit :

La notation en musique moderne, qui facilite beaucoup la lecture et permet ainsi à la masse des fidèles de suivre le chant, a l'inconvénient de faire disparaître les formules neumatiques si nécessaires à la bonne exécution !

Ne pourrait-on pas y remédier en notant la notation grégorienne sur une portée de *5 lignes* en *clef de sol* ? :





Réponses.

L'expérience précédente a déjà été préconisée et tentée. La *Tribune* l'a indiqué au sujet d'une publication allemande. (Voir année XIII, page 215 ; cf. XII, p. 159.)

Alb. Dumont. — 1° *L'alleluia* dont vous parlez est un timbre populaire du IXe siècle, non employé dans la liturgie romaine, et sur lequel fut écrite la prose *Epiphaniam*, sortie de l'usage depuis longtemps. Vous trouverez celle-ci dans la *Tribune*, VIe année, p. 9. 2° Sur l'accompagnement du chant grégorien nous ignorons la méthode dont vous parlez : les œuvres de ces auteurs ne nous ont jamais été envoyées, nous ignorons pourquoi.



FANTAISIE HUMORISTIQUE

La Grève des Chantres

Les événements se précipitent. Après la révolution de Portugal, celle de Monaco. Après la grève des chemins de fer, du bâtiment et de l'électricité, etc., voici maintenant que les chantres s'agitent et donnent de l'inquiétude. Nous vivons en un temps troublé.

La grève du plain-chant n'est pas encore un fait accompli, mais le Syndicat la déclare imminente ; il ne faudrait pas s'étonner si demain, dans toutes les paroisses de France, le travail avait cessé. A défaut de renseignements précis, on doit se borner aux conjectures sur les revendications de ces pieux artistes. Il est peu probable qu'ils demandent la journée de huit heures et la retraite rétroactive. Les partisans des motets d'opéra ne manqueront pas d'accuser le *motu proprio* sur la musique d'église ; ils verront dans le mouvement une protestation contre la réforme grégorienne et l'abus de Palestrina. Défions-nous des nouvelles tendancieuses. Il est plus que vraisemblable que le taux des salaires se trouve seul en question et que les chantres entendent faire chanter les fabriques.

La jovialité bien connue d'une corporation qui passe pour entonner autant de verres que d'antiennes permet d'espérer qu'elle ne se portera point à de regrettables excès. Mais il faut tout prévoir ; on sait, depuis le *Lutrin*, le fiel qui peut entrer dans l'âme des dévots, et l'on frémit de songer au scandale que pourrait causer le sabotage, avec la complicité perfide du serpent. Il suffirait de quelques refrains profanes, brodés en contrepoint sur la trame sévère des *Oremus*, pour répandre bien du désordre et de la consternation.

Heureusement la musique n'est pas essentielle à la célébration des offices sacrés, et la grève des chantres, à supposer qu'elle éclate, n'arrêtera pas la vie religieuse du pays. On en sera quitte, au pis-aller, pour dire des messes basses. Encore cette éventualité n'est-elle pas à craindre. On trouvera par centaines des fidèles capables d'affronter le martyre pour remplir la place des artistes en grève et prêter aux maîtrises le secours de leur voix. Ce sera le devoir du gouvernement de soutenir ces jaunes, dût-il placer une baïonnette auprès de chaque pupitre. On pourrait, au besoin, choisir les sentinelles parmi les militaires illustres dans les chambrées par leurs succès de chanteurs. Nos troupiers ont beaucoup appris depuis quelques années. On les a vus, grâce à la variété des grèves, aiguiller des trains, distribuer des lettres, faire du gaz et de l'électricité. Ce serait un spectacle édifiant et bien propre à reformer notre unité morale, si penchés sur les antiphonaires, le sac au dos et le fusil à l'épaule, ils chantaient le *Domine salvam fac Rempublicam.*

Z.

(*L'Ouest Artiste*, de Nantes.)

BIBLIOGRAPHIE

Notre prochain numéro contiendra un compte rendu d'ouvrages sur la musique chinoise et la musique japonaise.

Nouveautés de l'édition Schwann (recommandée) :

V. ENGEL : Dix *Tantum ergo* pour 4 voix mixtes sans accompagnement [très faciles, se rapprochant du genre choral, et de bon effet], 1 fr. 50 ; ARTS : *Te Deum*, à 4 voix égales et orgue [bonne écriture et très caractéristique].

LES REVUES (articles à signaler) :

S. I. M., n° 11. — F. Lliurat : *Antonio Cabezon*. — N° 12. Dr Dwelshauvers : *Un document sur la musique belge* [étude historique inédite faite par Hamal, musicien liégeois du XVIIIe siècle].

Musique sacrée, n° 12. — Encartage : *Tota pulchra es, Maria*, pour 2 voix égales, de J. Ferret. [Motet musicalement excellent, que nous recommanderions volontiers à nos lecteurs, mais où le texte liturgique a subi des mutations et des suppressions qui ne le rendent pas propre au service religieux]. Th. de Rifbonnet : *L'Ecole grégorienne de Solesmes* [lettre à propos d'un ouvrage récent dans laquelle sont rappelés les mérites des divers précurseurs des Bénédictins dans la restauration du chant liturgique].

Lemouzi, n° 166. — Noëls populaires du Limousin.

Musica sacra (Gand), n° 4-5. — Alph. Desmet : *Questions d'accompagnement* [du chant grégorien, avec un excellent exemple d'harmonisation du graduel *Requiem*[1]]. Encartage : *Fugue* en *mi* mineur de J.-S. Bach ; *Flos de radice Jesse*, cantique latin arrangé pour diverses voix, par H. V. D. W. [très bonne et intéressante harmonisation].

NOTRE ENCARTAGE

Mystères joyeux, de M. Albert ALAIN.

Une des plus charmantes œuvres de cet excellent compositeur, pièce à la fois très archaïque de sentiment et très moderne de forme, extraite de ses *Chants religieux à une ou plusieurs voix*, l'une des meilleures séries de nos *Concerts spirituels modernes*.

1. Cet article signale une faute de gravure dans le récent *Traité d'harmonisation* de notre rédacteur M. Gastoué. L'exemple emprunté à Dom Johner, p. 99, doit se lire avec trois dièses seulement à la clef, comme d'ailleurs le début et l'ensemble du morceau l'indiquent.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-septième Année **N° 2** **Février 1911**

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, *rue Saint-Jacques*, 269
PARIS (V^e)
14, *Digue de Brabant*, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

En Marge d'une Antienne : Le « *Salve Regina* »

I. — SAINT BERNARD ET SA DIFFUSION

Dans un très intéressant volume consacré à l'iconographie de Notre-Dame, sous ce titre : *La Vierge de Miséricorde* [1], M. Perdrizet nous rend compte de la façon dont s'est développé au XIIe siècle le culte rendu par les fidèles à la Mère de Dieu. Que ce soit, comme le croit l'auteur, aux sermons de saint Bernard et à la *popularité* dont a joui dans ces âges de foi le *Salve Regina*, que nous devions ces résultats, la chose ne semble pas douteuse ; mais qu'il ait fallu ces circonstances pour rendre familière aux âmes saintes l'intervention *miséricordieuse* de la Vierge, c'est ce que nous ne saurions admettre. L'auteur ne nous paraît pas davantage dans le vrai, lorsqu'il affirme que « ce n'est pas seulement saint Bernard, (mais) l'Ordre de Cîteaux tout entier qui fait accomplir, au XIIe siècle, un progrès merveilleux à la mariolâtrie ».

1. *La Vierge de Miséricorde*, étude d'un thème iconographique par Paul Perdrizet, agrégé de l'Université. — Fontemoing, éditeur, 1908. Nous regrettons de ne pouvoir recommander la lecture de cet ouvrage très sérieusement documenté ; on y trouve des appréciations et des doctrines qu'aucun catholique ne peut accepter.

Et l'on nous cite en preuves la coutume des Cisterciens de dédier leurs monastères à Notre-Dame ; l'emprunt fait aux Chartreux de l'office *de Beata* ; enfin le chant quotidien du *Salve*, remontant à la fondation de l'Ordre [1].

On nous permettra de trouver ces paroles exagérées. Saint Bernard, quoi qu'on en dise, n'est pas *tout* le XII[e] siècle ; si nous en faisons abstraction un instant, nous verrons que d'autres Ordres se faisaient gloire alors d'honorer spécialement Marie. Pour ne citer que Cluni, l'illustre abbaye pouvait revendiquer avec orgueil la série de ses grands abbés, tous célèbres par leur dévotion à la Vierge, et dans les œuvres desquels M. Perdrizet aurait pu trouver de nombreux textes sur la miséricorde et le rôle d'avocate attribué de tout temps à Notre-Dame.

Nous en avons un exemple frappant dans la décision prise vers 1135 par Pierre le Vénérable, sixième abbé de Cluni, au sujet du *Salve Regina*. En dehors d'un document du XI[e] siècle, où tout porte à voir des fragments du *Salve*, c'est le plus ancien texte que nous ayons sur la célèbre antienne. Il ne s'agit naturellement pas ici des manuscrits de chant, dont les plus anciens peuvent être de la même époque, pour la version mélodique que tout le monde connaît. Voici ce décret donné par Marrier et Duchesne, dans la *Bibliotheca Cluniacensis :*

« Statutum est, ut antiphona de sacra Matre Dei facta, cujus principium est *Salve Regina misericordiæ, in festo Assumptionis ipsius, dum processio fit, a conventu cantetur,* et insuper *in processionibus,* quæ a principali Ecclesia Apostolorum ad ejusdem Matris Virginis Ecclesiam ex more fiunt, exceptis illis sanctorum festivitatibus in quibus mos antiquus exigit, ad eosdem sanctos pertinentia decantari. Causa instituti hujus fuit, nulla alia quam summus et maximus amor, ab omni rationali creatura, quibuscumque modis rationabiliter fieri potest, exhibendus post Auctorem omnium Matri Auctoris universorum [2]. »

Cette mention du *Salve* est très importante, car il est possible de conclure qu'en imposant aux processions le chant de cette antienne, l'abbé de Cluni n'introduisait pas une pièce inconnue ; ceci ressort des termes employés. Il convient, sans en exagérer toutefois l'importance, de souligner aussi le mot *facta*, qui, à toute rigueur, pourrait indiquer une composition récente, peut-être même faire croire que Pierre le Vénérable en connaissait l'auteur. Nous verrons plus loin que cette conjecture n'est pas improbable.

Ce chant faisait-il aussi partie de l'office ? Le décret ne le dit pas. En tout cas, les motifs qui le firent rendre sont bien clairs.

Ce qui ne l'est pas moins, c'est la curieuse lettre adressée par Abélard, bien avant le concile de Sens (1140), à saint Bernard. Le document est original en ce qu'il nous renseigne sur le culte rendu à Notre-Dame dans les débuts de l'Ordre de Cîteaux.

1. *La Vierge de Miséricorde*, pp. 16-17.
2. *Statuta Petri Venerabilis*, col. 1375. Stat. LXXVI, réédités dans Migne, *P. L.*, t. CLXXXIX, col. 1026-1049.

L'abbé de Clairvaux, peu de temps après sa première rencontre avec l'abbé de Saint-Gildas de Ruits, à l'abbaye de Morigny [1], était allé au Paraclet visiter Héloïse et ses filles. L'entrevue avait été telle que le fondateur du célèbre monastère ne savait comment remercier saint Bernard. Mais enfin, pourquoi celui-ci blâmait-il la docte abbesse Héloïse, de ce que dans la récitation du *Pater*, elle avait cru devoir remplacer les mots *panem quotidianum* par *panem supersubstantialem ?* Une explication fut jugée nécessaire ; elle eut lieu. En définitive, après avoir traité du sujet qui l'occupait, le terrible adversaire s'en prend directement à la liturgie cistercienne. Il n'y a pas à s'y tromper : Abélard est l'écho de la lutte qui divisait alors Cisterciens et Clunistes au sujet des observances. C'est dans cette lettre mordante qu'on lit ces surprenantes paroles :

Et quod mirabile est cum omnia oratoria vestra in memoria matris Dominicæ fundetis, ***nullam eius commemorationem*** sicut nec cæterorum sanctorum ibi frequentatis. Processionum fere totam venerationem a vobis exclusistis [2]... »

L'accusation, certes, est nettement formulée, si claire quant à l'expression qu'il fallait être bien sûr de son fait pour oser ainsi la porter. Ceci se passe en 1131 : pour nous, c'est encore une preuve de plus que la correction cistercienne de l'*Antiphonale* n'est pas de cette époque, mais doit être reportée à quelques années plus tard.

Remarquons, d'autre part, que le chant quotidien du *Salve* dans l'Ordre de Cîteaux remonte seulement à l'année 1218 ; que le *Dialogus miraculorum* de Césaire d'Heisterbach, auquel on fait remonter l'origine du type de la Vierge au manteau, est aussi du même temps. Voilà, en dehors de l'initiative personnelle de saint Bernard, à quoi se réduisait l'action extérieure des Cisterciens pour étendre la dévotion à Notre-Dame. Il nous semble plus juste d'admettre que la diffusion du *Salve* par les moines blancs s'est opérée en raison de la rapide extension de l'Ordre.

Cependant, dira-t-on, antérieurement au XIIIe siècle, on trouve à quatre reprises le chant du *Salve* dans les antiphonaires de Cîteaux [3] ; comment, après ce que nous savons, — connaissant par ailleurs le peu d'inclination des Cisterciens pour les nouveautés, — peut-on expliquer

1. Cf. *Historiens des Gaules*, XII, p. 80. La chronique de Morigny a été rééditée en 1909, chez Picard (*Doc. pour servir à l'Hist. de France*), par M. L. Mirot. La rencontre de saint Bernard et d'Abélard y est mentionnée au 20 janvier 1131, jour de la bénédiction du maître-autel de Morigny. Cf. *Dictionnaire d'Hist. et de Géographie* (éd. Baudrillart), art. Abélard.

2. *P. L.*, t. CLXXVIII, col. 339. La lettre va des col. 335 à 341 exclusivement. Voir à ce sujet : Vacandard : *Abélard, sa lutte avec saint Bernard, sa doctrine, sa méthode*, pp. 74-78. Paris, 1881, in-12 de VIII-473 pp.

C'est en 1120 que le Chapitre général de Cîteaux consacre l'Ordre à Notre-Dame.

3. Cf. *Le Salve Regina dans l'Ordre de Cîteaux*, *Tribune de Saint-Gervais*, mai 1907.

cette présence de la célèbre antienne dans les livres de chœur du nouvel Ordre ?

Nous entrons ici dans le vif de la question. Les visions de saint Bernard au sujet du *Salve* sont-elles réelles ? Frappé, lui aussi, par la réflexion d'Abélard, le judicieux abbé Lebeuf conclut : « Si les visions sont véritables, ce furent elles qui l'engagèrent à l'admettre dans son Ordre [1]. »

Malgré le peu d'importance attaché, — à tort, nous semble-t-il, — à certains des récits que nous allons rapporter, nous croyons non seulement utile, mais nécessaire pour l'intelligence du texte de revenir sur ce sujet.

Relativement à la *tradition* d'après laquelle saint Bernard serait sinon l'auteur du *Salve*, du moins celui par qui les anges nous l'auraient transmis, nous possédons quatre documents de très inégale valeur :

Un passage de la *Vita quarta sancti Bernardi*, due à un moine de Clairvaux de la fin du XIIe siècle, Jean, dit l'Hermite ;

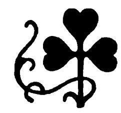
Une légende contenue dans deux manuscrits de très basse époque (XVe siècle) et qui n'est corroborée dans ses détails par aucun témoignage antérieur.

Enfin la chronique d'Aubri de Trois-Fontaines (XIIIe siècle), et celle de Spire par Wilhem Eisengrein, qui rapporte les additions faites par saint Bernard au *Salve*.

(A suivre.) D. J**.

1. Dans le *Mercure de France*, juillet 1739, p. 1545-1554, parut un article intitulé : *Observations de Dom Jean Delannes, religieux de Citeaux, sur l'origine du Salve Regina*. On lit à la page 1546 : « Je trouve beaucoup de scavans qui croient qu'Hermann surnommé Contractus, moine bénédictin de l'abbaye de Richenou, qui vivoit dans le XIe siècle, est auteur de cette dévote prière, qu'il l'avoit composée pour les novices de son monastère et qu'ensuite l'Église l'approuva et s'en servit très utilement. »

C'est en réponse à ce travail que Lebeuf, dans le no de septembre (p. 1922-1931), fait insérer la note suivante : *Lettre à Mrs de la Rédaction au sujet des observations de Dom de Lannes, sur le Salve Regina*, écrite par M. le Beuf, chanoine et sous-chantre d'Auxerre.





Nouvelles Musicales

FRANCE

Paris. — *Saint-Eustache.* — M. J. Bonnet, l'éminent organiste de Saint-Eustache, fait entendre chaque dimanche, pendant la messe basse de onze heures, un choix de pièces d'orgue des maîtres. Le 15 janvier nous avons ainsi entendu le grandiose *Choral* n° 60, de J.-S. Bach ; la *Pièce symphonique* de Tournemire ; un *Adagietto* d'Otto Barblan, l'un des meilleurs organistes allemands modernes ; un *Finale* en *ré* de Louis Vierne, organiste de Notre-Dame.

Saint-Georges de la Villette. — Depuis le mois de novembre dernier, la paroisse Saint-Georges a pris à tâche d'appliquer de son mieux le *Motu proprio* pontifical sur la musique sacrée.

M. le curé, désirant que les fidèles participent activement aux offices, a modifié comme il suit la distribution des chœurs de chant :

La maîtrise (dix-huit enfants, deux chantres professionnels et quatre jeunes gens dévoués), sous la direction d'un vicaire, M. l'abbé Tissier, s'est installée dans le chœur derrière le maître-autel, alternant avec les fidèles accompagnés par le grand orgue.

M. l'abbé Tissier s'est fait une spécialité de la constitution de maîtrises paroissiales : la maîtrise actuelle de Saint-Georges est sa troisième fondation ; il se propose, nous dit-il, de condenser très prochainement en un petit volume, dans l'intérêt de la réforme de la musique sacrée, les résultats de ses expériences.

On exécute couramment à Saint-Georges aujourd'hui les alleluia grégoriens, les *cantus* de D. Pothier et les faux-bourdons de Perruchot.

Voici le programme en préparation pour Pâques :

Office plain-chant grégorien. Messe des Anges à 2 voix de Perruchot, alternée avec les fidèles.

Vêpres, faux-bourdons de Perruchot et *Magnificat* à quatre voix de Viadana.

Salut : *Jesu Rex admirabilis,* Palestrina ; *O filii,* chant populaire ; *Isti sunt agni novelli,* Dom Pothier ; *Qui vult venire post me,* H. Tissier ; *Tu es Petrus,* de Ranse ; *Tantum,* choral de Bach ; *Misericordias Domini,* Dr Wagner.

Angers. — La cathédrale est complètement dans le mouvement grégorien et palestrinien. A la messe de Noël, la messe IVi *toni* de Vittoria. Aux vêpres, les faux-bourdons de Viadana, Andrea Rufi ; une cantate de Bach, paroles du P. Lhoumeau ; *O magnum mysterium* de Vittoria ; *Tantum ergo* de Bach, etc. ; *Alma Redemptoris* de Palestrina. Le propre de la messe était chanté d'après l'Édition vaticane.

Le grand séminaire et les enfants de la maîtrise ont rempli tout ce programme, dont l'exécution, dirigée par M. Frouin, a été très goûtée de la nombreuse assistance. Mgr Rumeau, évêque d'Angers, a vivement félicité et encouragé les exécutants.

Rennes. — La maîtrise de la cathédrale, sous l'habile direction de MM. Douais et

Proust, le successeur du regretté M. Lepage, s'était distinguée ces dernières années par de belles exécutions de Bach et des *Béatitudes* de César Franck.

Cette fois, elle a abordé enfin résolument le véritable répertoire sacré en donnant le jour de Noël la *Missa brevis* de Palestrina.

Voici quel était par ailleurs le programme de la journée : A la grand'messe, *Missa brevis* de Palestrina. A l'offertoire, chœur de J.-S. Bach.

Au salut : *Ecce panis Angelorum*, Th. Dubois ; *Ave Maria*, Saint-Saëns ; *Adeste fideles, Tantum ergo Sacramentum ;* choral en *ut* mineur de J.-S. Bach.

Il n'y a qu'à féliciter la maîtrise de la cathédrale de Rennes pour cette belle initiative, en lui souhaitant pour le chant grégorien la même ardeur et le même succès.

J. G.

Épinal. — A la Schola d'Épinal, malgré une critique récente, — et d'ailleurs toute fraternelle, — le chant grégorien est en honneur. L'office de la Toussaint : messe, vêpres, matines, a été chanté d'après l'édition vaticane et l'édition de Solesmes.

Le jour de Noël, introït, alleluia, vêpres et salut ont été exécutés d'après les mêmes éditions. Quoi qu'en disent les ignorants, le *Motu proprio* fait son chemin. *Deo gratias !*

Reims. — A la cathédrale, les chants du jour de Noël furent exécutés par la maîtrise avec le concours de la Schola du grand séminaire et de la Schola de Reims.

A la messe pontificale, l'introït *Puer natus est nobis*, en chant grégorien, par la Schola de Reims. — *Kyrie* et *Agnus Dei*, de la messe à trois voix d'hommes de L. Perosi. — *Gloria*, de la messe *Puer qui nobis natus est* de Francesco Guerrero (1527-1559), à quatre voix mixtes, *a cappella*. — *Sanctus* à quatre voix mixtes et deux orgues de Th. Dubois (écrit pour les fêtes de Jeanne d'Arc). *Benedictus* du même auteur pour trois voix mixtes, soli et chœur. — Bénédiction pontificale, modulation de Th. Dubois.

Aux vêpres. — *Magnificat* du xvie siècle à cinq voix mixtes. — Au salut : *Ecce advenit Dominator Dominus*, motet à quatre voix mixtes, de Th. Dubois. — *Laetabundus*, chant grégorien, la plus ancienne et la plus populaire chez nos aïeux, parmi les séquences de Noël : par la Schola de Reims. — *Ave Maria*, de Xavier Leroux, soli de soprani et de basses (la Schola). — *Tu es Petrus*, à quatre voix mixtes et deux orgues, de Th. Dubois. — *Tantum ergo*, de J.-S. Bach, sur le choral : « Herr, nichte schicke deine Rache ».

Joigny. — Le 18 décembre dernier, une *soirée liturgique* réunissait de nombreux fidèles et membres du clergé à l'église Saint-Jean. Un chœur liturgique était formé d'une cinquantaine de voix comprenant une vingtaine d'élèves du petit séminaire Saint-Jacques, des enfants de chœur et des chantres des paroisses voisines, de Champvallon et de Beugnon. On a chanté avec enthousiasme vêpres et complies. Notre confrère et ami M. l'abbé Villetard a fait conférence sur le chant grégorien, avec auditions. L'église était archicomble et les assistants vivement intéressés. C'est une manifestation de plus du mouvement grégorien qui entraîne prêtres et laïques dans le diocèse de Sens, et auquel aucune routine ne saurait désormais résister.

Saint-Étienne. — La Schola féminine de Saint-Étienne, sous la direction de Mlle J. Ferrier, a prêté son concours à l'œuvre des dames du Calvaire, au profit des pauvres incurables. Une première grand'messe avait pour morceaux principaux la messe *Ave verum corpus* de M. Gastoué, qui a été fort goûtée des assistants ; le dimanche suivant, c'était une messe grégorienne : *Kyrie* et *Credo* des Anges, *Sanctus* et *Agnus* de la sainte Vierge. Le *Sanctus*, en particulier, a trouvé le plus chaleureux accueil près des amateurs de bonne musique, tout étonnés que ce fût là du plain-chant.

L'œuvre musicale des jardins ouvriers, dirigée par le P. Volpette, a donné aussi

un concert populaire : nous parlerons plus longuement le mois prochain de cette œuvre intéressante.

Arras. — On nous signale que la *Procure de musique religieuse* d'Arras ouvre un *concours* de composition musicale dont le sujet consiste en trois pièces pour orgue ou harmonium, de dix pages au maximum.

N. B. — Notre dernier entrefilet sur Saint-Brieuc a piqué au vif quelques-uns de nos amis et nous a valu une intéressante communication que nous reproduirons en notre prochain numéro.

ALSACE-LORRAINE

Strasbourg. — Eugène Gigout, l'illustre organiste français, a été acclamé à son concert au Saengerhaus, donné à son intention par M. l'abbé Joseph Victori, maître de chapelle de la cathédrale, avec le concours des chœurs mixtes des différentes paroisses catholiques de Strasbourg.

Eugène Gigout a été admirable de précision dans son interprétation d'œuvres de Bach pour orgue. Il s'est fait applaudir de même après chacune des sept *Pièces brèves* pour orgue.

Ovation fut faite aussi, à ce concert, à M. Marie-Joseph Erb, notre distingué compositeur strasbourgeois, après l'exécution, par MM. Gigout et Crevesmühl, professeur de violon au Conservatoire de Strasbourg, de sa pièce pour orgue et violon, écrite sur la strophe « Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien », d'après le *Pater Noster*. Bravo à M. l'abbé Victori et à sa masse chorale, pour la pureté et l'expression qui ont marqué l'exécution de la messe de Palestrina.

(*Guide musical.*)

ALLEMAGNE

Cologne. — Les 27, 28 et 29 décembre, un Cours de plain-chant a réuni cinq cents adhérents, sous la présidence du « Domkapitular » Mgr Cohen. Parmi les conférenciers, Mgr Nekes, le maître de chapelle bien connu, et M. le Dr Wagner, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg, qui a parlé sur l'*Art liturgique et musical dans le plain-chant*. Grand succès pour cette réunion, qui décidera de l'adoption définitive de la Vaticane dans les diocèses de l'Allemagne du Nord.

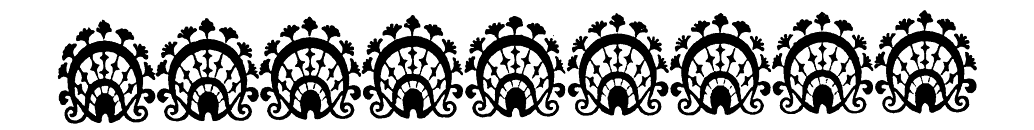
Mise au point. — Une revue mi-italienne, mi-française, qui s'est fait une spécialité, sous couleur scientifique, de dénigrer à la fois l'Edition Vaticane et l'enseignement de notre Schola, revient encore sur des doctrines attribuées à M. V. d'Indy, à propos d'un fameux exemple *fundatus enim*, etc. Faut-il rappeler que M. d'Indy a déjà protesté, en 1906, contre les interprétations qu'on pourrait en tirer ? (Dans la *Revue du chant grégorien*, XV, p. 27.) On veut prétendre qu'en condamnant le faux principe du « temps fort » des solfèges modernes, M. d'Indy a entendu dire qu'un accent ne devait pas se placer sur ce temps ! Erreur grossière, contre laquelle le maître avait déjà mis en garde Dom Mocquereau il y a longtemps. Du reste, puisqu'on a l'air de nous opposer une lettre de 1901, où M. d'Indy aurait « donné » ou « proposé » une manière de rythmer la phrase *fundatus enim*, etc., disons que nous connaissons parfaitement et la lettre et les circonstances où elle fut écrite. Or, si l'on désire que nous mettions les points sur les *i*, *il est faux que la manière de rythmer cet exemple ait été proposée par* M. d'Indy : c'est le destinataire même de cette lettre qui, au cours d'un voyage à Paris, proposa à M. d'Indy cette façon de

rythmer ce passage mélodique, en lui demandant s'il trouvait la solution élégante. D'où la lettre où M. d'Indy reproduit l'exemple proposé par son correspondant. De là à vouloir tirer une conclusion pour le rythme grégorien en général, il y a loin, et nous sommes autorisés par M. d'Indy à démentir tout ce qu'on voudrait en tirer; c'est à cela que vise la phrase du maître : « Je ne vois pas comment on pourrait en tirer quelque argument au sujet du rythme grégorien, mon affirmation ne s'appliquant, etc., » phrase que le rédacteur de ladite revue applique *complètement à contre-sens.* Notre collaborateur M. Gastoué, en parlant, dans son *Traité d'harmonisation du chant grégorien*, page 20, de la terminaison féminine des mots latins et des rythmes grégoriens, a donc eu parfaitement raison. Nous avons la prétention, aides quotidiens ou élèves de M. d'Indy, de connaître son enseignement et son véritable sentiment, mieux que d'autres personnes.

D'autres affirmations de la même revue ont la même valeur. Il n'y a qu'à se reporter à la *Tribune*, XVI, pages 68 et 69, pour voir que la *Paléographie musicale* n'est pas due exclusivement à Dom Mocquereau, et qu'en particulier Dom Pothier participa à cette publication d'une manière beaucoup plus importante que certains ne se le figurent.

La Tribune.





L'ÉCOLE LIÉGEOISE AU XII[e] SIÈCLE

L'OFFICE DE SAINT TRUDON

(*Suite*).

Les deux premières années de son séjour à Saint-Trond, Rodulphe fut chargé de l'instruction des enfants. Comme il ignorait le flamand et que plusieurs de ses élèves ne connaissaient ni le latin ni le wallon, il eut dans les commencements bien des difficultés à surmonter. Sa patience triompha de tout, si bien qu'au bout d'une année il parvint à se faire assez facilement comprendre de tous, et en peu de temps il leur apprit à écrire en prose et en vers.

Il les instruisit de l'art musical, selon la méthode de Guy d'Arezzo[1], et il fut le premier à l'introduire dans le monastère, aux yeux grandement étonnés des vieux moines qui les voyaient si bien chanter à vue ce qu'ils n'avaient jamais appris que par l'oreille.

Élu prieur la troisième année, il s'appliqua à faire fleurir la discipline monastique et corrigea le chant des moines d'après cette méthode.

1. *Chronique*, op. cit., t. I, l. VIII, ch. IV, p. 122 et s. — *Histoire littéraire*, op. cit., t. VII, p. 29. M. l'abbé S. Balaud écrit dans ses *Sources*, op. cit., p. 360, note 1 : « L'honneur rendu par M. Fétis à Guy d'Arezzo pour la science musicale en général doit être, en Belgique, attribué pour une grande part à Rodulphe. »

Nous ne partageons pas complètement cette opinion, et cela pour plusieurs motifs. La *Chronique* porte « qu'il fut le premier à introduire cette méthode dans le monastère », ce qui nous laisse supposer qu'on la connaissait au dehors. Et puis, les écoles de Liége étaient si florissantes qu'on y accourait de toutes parts. Il faut bien avouer qu'elles avaient à leur tête des écolâtres de premier ordre, comme Adelmann et Francon qui, à l'exemple de leur maître, Fulbert de Chartres, se distinguaient spécialement par des connaissances approfondies des mathématiques et de la musique. Il est fort peu probable, surtout de la part de Francon, l'écolâtre, qu'ils aient ignoré les travaux de Guy. Or, nous savons que Rodulphe fréquenta ces écoles jusqu'à l'âge de 18 ans ; nous pensons que c'est là qu'il apprit la notation guidonienne. Il ne s'éloigna guère du pays, et son séjour à Hersfeld et Gladbach n'est marqué par aucun incident à ce sujet, ce que n'eût pas manqué de nous signaler son biographe, si scrupuleux à faire ressortir dans les gestes de son abbé tout ce qui a trait à la musique. En tout cas, si nous en croyons certains auteurs (d'Ortigue, *Dictionnaire de plain-chant*, colonne 590), la ville de Liége possédait, au XI[e] siècle, le fameux Aribon, dit le « Scolastique », qui fut un fervent disciple de cette méthode et commenta même, bien qu'imparfaitement, le *Micrologue*. Il écrivait avant 1078. (Cf. Haberl, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1887, p. 18.)

Il était très assidu aux offices du chœur et plein de sollicitude pour la bonne exécution du chant dont il affectionnait les mélodies calmes et graves. Mais comme la manière de chanter des moines était défectueuse, et, continue le chroniqueur, nous ne savons comment cela arriva, ne ressemblait en rien à celle des monastères voisins, il rougissait de rester au chœur comme « une bûche inutile » [1]. Aussi, pris d'un saint zèle et malgré de fréquents et terribles maux de tête, il forma un graduel de ses propres mains, le ponça, le perça de petits trous pour y tracer les lignes [2], l'enlumina, le nota mot à mot pour ainsi dire, interrogeant continuellement les vieux moines sur les usages de leurs graduels [3].

Il eut énormément à souffrir dans l'exécution de ce travail, car il lui était difficile de ramener à une règle la manière vicieuse dont ils chantaient. Ne voulant point s'éloigner du chant traditionnel de l'Église, il ne notait que ce qui lui paraissait probable et régulier, et afin de ne pas se tromper dans cette compilation, il considérait comme étant l'usage de l'Église tout ce qui pouvait se chanter sur le monocorde. Cependant la rapidité qu'il mit à exécuter ce travail lui fit noter par des notes élevées celles qui étaient graves et *vice versa*, puis préoccupé par d'autres travaux, il laissa ces incorrections. Il mit un an pour faire ce travail, qui comprenait tout ce qui concerne les grandes et petites pièces du graduel ; il y ajouta aussi les antiennes des Rogations et celles de la bénédiction du cierge pascal.

Ses élèves firent de rapides progrès dans cette branche et saisirent si bien les secrets de cette méthode qu'ils se mirent à noter avec plus de pureté et de soin les livres à leur usage. Alors, de peur que son ouvrage, à cause de ses défauts et erreurs, ne fût par la suite la cause d'une certaine confusion, il pensa le retirer, mais les jeunes gens qui tenaient leur maître en grande vénération ne voulurent point qu'un pareil document vînt à disparaître et firent si bien que Rodulphe revint sur sa décision. Cependant, pour marquer que bien qu'il eût ainsi noté son graduel, il n'ignorait pas les erreurs qu'il renfermait, puisqu'il ne pouvait respecter « la règle à cause de l'usage, ni l'usage à cause de la règle », et que la hâte qu'il avait mise à poursuivre son travail lui avait fait oublier la règle là où il aurait pu la respecter avec plus de fidélité, il écrivit à la fin du volume et entre guillemets : « *Graduel plus usuel que régulier, en somme ni usuel ni régulier* [4]. »

Il travailla, de concert avec l'abbé Thierry, à introduire dans le monastère la règle de Cluni et il n'y parvint qu'avec beaucoup de peine. A

1. « Erubesceretque vehementissime quasi stipem inutilem se inter cantandum in choro stare. » (*Chronique*, op. cit., t. I, l. VIII, ch. v, p. 124.)

2. Pour l'emploi de ces petits trous, consulter : abbé Villetard, *l'Office de Pierre de Corbeil*. Paris, Picard, 1908.

3. « Graduale unum propria manu formavit, purgavit, punxit, salcavit, scripsit, illuminavit, musiceque notavit, syllabatim, totum usum prius a senioribus secundum antiqua illorum gradualia discutiens. » (*Chronique*, ibid.)

4. « Graduale non tam regulare quam usuale, postremo neque usuale neque regulare. » (*Chronique*, ibid., p. 125.)

la mort de son abbé, il se vit disputer la succession par Herman, moine ambitieux qui était soutenu par l'avoué Gislebert de Duras et en faveur auprès de Henri V. Rodulphe se rendit chez l'évêque de Metz, dont le pouvoir temporel du monastère dépendait, puis se retira pendant quelque temps au monastère Saint-Laurent, à Liége, jusqu'à ce qu'Herman ayant été déposé en cour plénière tenue en cette ville par Henri V en décembre 1107, il fut élu abbé de Saint-Trond le 30 janvier 1108 et reçut la consécration abbatiale le 23 février suivant.

Il eut extrêmement à souffrir de Gislebert de Duras qui, en sa qualité d'avoué [1], exposait les religieux à de continuelles vexations.

L'abbaye fut incendiée de nouveau au mois de juillet 1114. Rodulphe la reconstruisit et la fit bénir par Otbert le 29 septembre 1117. A la mort de ce prince-évêque des querelles s'étant élevées, au sujet de sa succession, entre Frédéric et Alexandre de Juliers, notre abbé se retira à Gand le 13 avril 1121, où il demeura quelque temps au monastère Saint-Pierre. A la mort de Frédéric, dont il était le partisan, il revint à Saint-Laurent de Liége, puis reprit le chemin de l'exil et se rendit à Cologne, où l'archevêque Frédéric le recommanda à Rupert de Deutz et, le 6 septembre 1121, il fut mis à la tête du monastère Saint-Pantaléon de Cologne [2]. Il demeura deux ans en cette charge et ne revint à Saint-Trond qu'après l'élection d'Albéron au siège épiscopal de Liége, en 1123. Il trouva le monastère dans une grande désolation, par suite des abus de son avoué. Il entreprit deux voyages à Rome avec le fameux Alexandre, alors relevé de son excommunication.

Frappé de paralysie dès 1132, Rodulphe termina sa vie d'épreuve le 6 mars 1138 [3], après une prélature de 30 années [4]. Son corps fut déposé dans une crypte où on lisait l'inscription suivante :

1. *L'avoué* était un seigneur des environs qui avait pour mission de défendre le monastère ou l'église qu'on lui confiait. Il jouissait en retour de certains privilèges très lucratifs, le plus souvent de terres considérables qu'il exploitait. Comme une avouerie de ce genre était une source d'excellents revenus, on s'en disputait souvent le titre à main armée. Souvent les avoués, abusant de leur pouvoir, spoliaient ceux qu'ils avaient mission de défendre.

Les évêques de Metz, trop éloignés de Saint-Trond, ne pouvaient gérer convenablement les affaires de cette ville ; c'est pourquoi ils conférèrent cette charge aux ducs de Brabant (1060), puis elle passa à Otton, comte de Duras ; depuis lors, les comtes de Duras portèrent le titre *sous-avoué*. (J. Demal, *Notice historique*, op. cit., p. 10, note 3. — J. Demal, *l'Avouerie de Saint-Trond*, p. 80.)

2. C'est pendant ce séjour qu'il écrivit son *Sermo de passione sanctorum, Gereonis*, etc. Il nous apprend que cette translation se fit en 1121, sous l'empereur Henri, qu'il s'y trouvait en compagnie d'un grand nombre d'évêques et d'abbés expulsés de leur siège. Il écrit cette relation à ses frères de Saint-Trond et termine par ces mots : « Hec ego peccator Rodulphus fratres mei et filii carissimi qui estis in cenobio sancti Trudonis in Hasbania, scripsi vobis de cenobio beati Pantaleonis juxta Coloniam. Data XVIII. Kl. Octobris. » (Manuscrit n° 12, folio 69r°.) Se trouve aussi dans *Monumenta Germaniae historicae, Scriptores*, t. X, p. 336. Hanovre, 1826.

3. C'est donc par erreur que M. Lavoye écrit que Rodulphe mourut en 1138. De même, quand il semble attribuer à Rodulphe les renseignements que nous possédons sur ses connaissances musicales, car cette partie de la *Chronique* n'est point l'œuvre de Rodulphe, mais du premier continuateur, qui parle du reste à la troisième personne : « Instruxit secundum Guidonem... et primus introduxit », etc... (L. Lavoye, *Notes sur la musique au pays de Liége* dans les *Annales du XXIe congrès archéologique et historique de Liége*, 1909, t. II, rapports et mémoires, 1er fascicule, p. 750. Imprimerie liégeoise, Liége, 1909.)

4. *Chronique*, op. cit., t. I, p. 286.

D. O. M.
SACRUM RODULPHI
ABBATIS XXX· VIRI
SCRIPTIS REBUSQUE PRAECLARE
GESTIS CELEBERRIMI, QUOD CLAUDI
POTUIT SUB HOC NIGRO MARMORE, OBIIT
ANNO REPARATAE SALUTIS 1138, DIE 7 MARTII

Dum pretium virtutis erit doctrina coletur,
Grande decus, nomenque tuum, Rodulphe, manebunt [1].

SES ŒUVRES. — 1. *Sermo de passione sanctorum Gereonis*, etc., [2].
2. Quatre lettres à : *a*) Rupert, abbé de Deutz, sur son ouvrage *Annulus* ;
b) Sibert, ancien moine de Saint-Trond et établi par Rodulphe, prieur du monastère Saint-Pantaléon, sur *la donation des parents aux enfants qui entrent dans les monastères* [3] ;
c) Waléran, de Limbourg, sur *les droits de l'avouerie* [4] ;
d) Étienne, évêque de Metz, sur *l'état temporel du monastère* [5].
3. Poème sur la donation de Seny à Saint-Trudon [6].
4. *Gesta abbatum Trudonensium* [7], qui est son œuvre capitale.

Nous lisons, sous la plume du premier continuateur de cette *Chronique*, que Rodulphe composa plusieurs autres œuvres : un graduel, des antiennes et des hymnes destinées à la célébration des solennités religieuses, notamment une hymne sur le martyre de saint Trudon, un office en l'honneur de saint Quentin, deux poèmes sur la prise de Saint-Trond en 1114, un recueil de textes de l'Écriture et de décrets des Conciles, deux lettres sur le schisme de Liége, un ouvrage sur la simonie, qu'il dédia à Libert, chanoine de Lille [8], et un *Tractatus de controversia monachorum et clericorum* [9].

1. Courtejoie, *op. cit.*, p. 123.
2. Manuscrit n° 12, folios 54 à 60.
3. Mabillon, *Vet. anal.*, p. 465. — *Chronique*, op. cit., t. I, p. 243.
4. Mabillon, *ibid.*, p. 466. — *Chronique*, ibid., p. 264.
5. *Chronique*, ibid., p. 269 et s.
6. J. Brassinne : Un poème de Rodulf de Saint-Trond dans *Mélanges God. Kurth*, t. II, p. 113 et s.
7. Outre l'édition que nous utilisons, et qui est de C. de Borman, il y a encore celle de M. R. Kœpke, que l'on peut consulter dans les *Monumenta Germaniae historicae, Scriptores*, t. X, p. 213 et s.
8. Chanoine J. Daris, *Histoire du diocèse*, op. cit., p. 704.
9. C. de Borman, *les Manuscrits de l'abbaye de Saint-Trond en 1388*, n° 61, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. IV, p. 33 et s.

Ne pourrait-on pas attribuer à Rodulphe la paternité des offices de saint Libert et de saint Eucher, que nous avons signalés plus haut ? Le premier anonyme qui écrit dans la *Chronique* nous apprend que : « Interea raro unquam ipse cessabat, quin semper aut scriberet aut notaret, interdum quoque modulatis delectabatur carminibus et de solempnitatibus sanctorum compositis cantibus. » (*Chronique*, t. I, l. VIII, ch. xv, p. 135.)

Or il est le seul compositeur relaté dans la *Chronique*, et le style nous paraît bien être de son époque ; nous ne voulons point parler de celui de saint Libert, dont le texte est tiré de l'Écriture. Quant au chant, nous pourrions bien lui attribuer celui des deux offices.

Rodulphe n'est pas le seul auteur des *Gesta abbatum Trudonensium*, il composa les livres I à VIII ainsi que le livre IX [1]. Il ne les publia pas au moment de leur composition, mais les laissa comme un testament à ses successeurs. « Narrateur de bonne foi et bien informé, Rodulphe « possède encore un autre titre à notre confiance : c'est la grande « modération qu'il apporte à ses jugements, sans jamais se laisser « dominer par une influence passionnée, *nec amore*, *nec odio*, comme « il le dit lui-même [2]. »

Cette *Chronique* fut continuée par des moines anonymes du même monastère. Le premier continue en composant les livres VIII et X à XIII jusqu'en 1136 ; le livre IX est un mémoire rédigé par Rodulphe. Nous avons de sérieuses raisons de croire qu'il écrivait avant la mort de l'abbé. A la suite de M. l'abbé Balaud, nous pensons qu'il n'a écrit que sous l'inspiration de Rodulphe, dont il fut l'ami en même temps que le sujet, et qu'il lui apprit une foule de détails dont il était le seul à avoir connaissance. Ces matériaux forment le tome I de cette œuvre.

Le tome II embrasse les événements compris entre 1136 et 1180, également rapportés par un anonyme contemporain, et ceux que nous décrit le troisième continuateur, qui écrit vers 1391 et part de 1180 à 1366. Quant aux autres chroniqueurs, ils se bornèrent presque toujours à écrire des biographies plus ou moins élogieuses de leurs abbés [3].

1. J. Brassinne, *op. cit.*, p. 114, note 1.
2. Abb. S. Balaud, *les Sources*, op. cit., p. 369.
3. *Chronique*, op. cit., préface, p. VIII.

(*A suivre.*)

ANT. AUDA.



Chronique des Grands Concerts

Le commencement du mois de janvier est consacré à l'accomplissement ponctuel de certains rites familiaux ou mondains que leur intolérance ne permet pas de différer. La vie est comme suspendue, et les artistes se recueillent en vue de la prochaine et terrible ruée vers les concerts: en plus des grandes séries dominicales, voici la réouverture de la salle Erard, les séances chez Pleyel, aux Agriculteurs, à la *Schola*, à la Salle de géographie, les 5 à 7, les « Une heure de musique », les salons où l'on chante, les thés où l'on joue, que sais-je ! Il est permis de se demander à quoi correspond tout cet effort. En général, les artistes jouent pour la clientèle qu'ils ont, ou qu'ils désirent avoir : il faut se faire connaître, entend-on de tous côtés ; ou bien : mes élèves seront contents de m'entendre. Et voilà un concert de plus. On organise un programme, le plus souvent quelconque, on le joue le moins mal possible — et un Humaniste ajouterait qu'une Muse en deuil pleure silencieusement dans l'ombre.

Combien y a-t-il d'artistes qui aiment véritablement leur art, qui s'appliquent à le connaître à fond, qui ont de plus le souci de bien composer leurs programmes, et de présenter au public des œuvres mûries et longuement méditées ? Parmi ces derniers enfin, combien y en a-t-il pour lesquels les qualités morales et le désintéressement sont à la base de cette vie supérieure qui devrait être celle de tous les artistes ? Faisons l'évaluation, et nous aurons une idée du nombre infime de concerts vraiment intéressants. Certes, j'ai horreur du sacerdoce de M. Prudhomme, mais il m'est toujours pénible d'entendre un chef-d'œuvre joué par un monsieur qui a une mentalité d'épicier ou d'apache. Et le cas est pourtant fréquent !

Aux concerts Lamoureux, citons en première ligne la sensationnelle première d'une symphonie de G. Mahler. Il me paraît que l'auteur, comme toujours, prend des thèmes quelconques. On peut cependant faire de l'art *populaire* sans être *vulgaire ;* — sur ces frêles bases s'édifie un monument gigantesque par les proportions, le développement, l'orchestration ; c'est le triomphe de la masse, cher à tout esprit allemand. Le tout est traité de main de maître. Je crains pourtant que l'esprit français ne soit rebelle à cette préférence attribuée à la quantité sur la qualité. Un dimanche précédent, Casals avait ensorcelé le public avec le concerto de Schumann qui voisinait avec *Antar* de Rimsky. Au début de l'année, c'était l'*Enfance du Christ,* chantée par Plamondon, et un concerto de Hændel par Guilmant. Une mention pour la reprise de *Sauge fleurie* de V. d'Indy et le *Christus* de Liszt, œuvre trop rarement jouée de ce grand méconnu. Enfin on admira la voix enchanteresse de Mme Mellot-Joubert dans du Bach et du Hændel, qu'elle chanta avec expression et non dans ce style convenu, — celui de la musique ancienne et classique (lisez: ennuyeuse) à en croire bien des gens. Non, Bach, Hændel, Rameau, Schutz et les autres ne sont ni froids, ni inexpressifs, ni pompeux; c'étaient des hommes comme nous, dont le cœur battait comme le nôtre ; ils ont eu les mêmes enthousiasmes et les mêmes élans vers la Beauté ; leurs moyens seuls ont différé. Et, quand nous jouons ces maîtres sans nuances, au métronome, nous présentons un sque-

lette, nous remplaçons la vie par la mort, et nous disons : voilà la musique ancienne ! Je comprends que beaucoup la redoutent.

Ces réflexions me sont suggérées par l'exécution compassée d'*Israël en Egypte* au Conservatoire. Dans cette partition les catastrophes s'entassent, les plaies succèdent aux calamités ; mais à l'exécution l'orchestre et le chœur restent impassibles comme des dieux dans un Olympe ! Cependant Hændel a indiqué lui-même, par le soin avec lequel s'enchaînent les tonalités, une gradation d'effet qui doit se poursuivre jusqu'au bout. Cela n'a pas été mis en lumière, — de la meilleure foi du monde, je le reconnais. Il est temps que cette erreur, si funeste à l'Art, disparaisse.

L'orchestre du Tonkünstler de Munich, sous la direction de Lassalle, a donné plusieurs séances : qualités et défauts allemands ; bonne discipline du quatuor, cors excellents ; le reste des instruments, médiocre. La direction est très soignée, sans qualités transcendantes encore, mais on peut faire crédit à l'artiste qui est à la tête de ces vaillants.

A la Société Nationale, je passe rapidement sur les pièces connues : quatuor de V. d'Indy et *Novelettes* de Glazounow, par le quatuor Touche ; les *Préludes* de Debussy et *Triana* d'Albeniz exécutés de façon étourdissante par Vinès, le quintette de Castillon et la Sonate de Guy Ropartz, par Touche et Bl. Selva, pour en venir aux délicates mélodies d'A. Groz, d'une complexité tout à fait charmeuse et délicieusement chantées par Mme Bathori. Je regrette de n'avoir pu entendre les *Novelettes* pour quatuor de M. Jullien, qu'on m'a dit sonner très agréablement. En revanche, j'ai pu jouir pleinement de la délicieuse *Suite pour piano* d'A. Roussel, magnifiquement interprétée par Bl. Selva. Deux mélodies de Bagge m'ont paru très finement écrites, ainsi que celles de M. Mallez très bien dites par Mlle Taupenot.

Les chanteurs de la Renaissance ont donné leur concert annuel avec un succès mérité par les années de travail qui les ont portés à ce point de perfection. Le prestigieux Ph. Gille donne du Chopin, et Llobét tourne toutes les têtes féminines et masculines avec sa diablesse de guitare. Il faut être reconnaissant à H. Expert d'avoir ressuscité cette musique des maîtres de la Renaissance du Nord, tour à tour si profonde et si enjouée, toujours expressive et claire. Ce modeste et enthousiaste protagoniste de la musique dispense son érudition en maints endroits : à l'Opéra-Comique, aux séances du jeudi à l'École des hautes études sociales.

Un mot enfin pour signaler l'activité de nos quintettistes : en première ligne Capet, qui interprète avec sa perfection coutumière la série beethovénienne (que suivront les œuvres de Mozart, Schumann et Franck) ; puis Parent, qui passe en revue la musique de chambre de V. d'Indy, et Lejeune, qui présente un ensemble très intéressant d'œuvres tchèques. Tracol joue du Beethoven, Lefeuve reprend ses séances... Que d'eau, que d'eau !

E. Borrel.

P. S. de la Rédaction. — ... Et ajoutons que E. Borrel et F. Raugel continuent de faire applaudir, aux concerts de la Société Hændel, leur enthousiasme et leur valeur artistiques.





BUREAU D'ÉDITION de la "SCHOLA CANTORUM"

Le COMITÉ, constitué depuis le 1er juin 1910 par M. VINCENT D'INDY, pour *la Direction artistique du Bureau d'Édition de la Schola Cantorum*, a entrepris la publication des ouvrages suivants, dont plusieurs sont déjà en vente. Pour toutes les publications de *musique religieuse*, le Comité a sollicité et obtenu de l'Archevêché de Paris le *nihil obstat* et l'*imprimatur*. Tous les nouveaux tirages sont donc revêtus de cette marque officielle de leur conformité avec les instructions pontificales et les règlements ecclésiastiques concernant leur application :

1° **Deuxième édition de L'ANTHOLOGIE DES MAITRES RELIGIEUX PRIMITIFS**, publiée par CHARLES BORDES.

Dans cette nouvelle édition, soigneusement revisée, on a tenu compte des diverses observations présentées jusqu'à ce jour.

En préparation : **Quatrième année de L'ANTHOLOGIE DES MAITRES RELIGIEUX PRIMITIFS** d'après les documents laissés par le regretté CHARLES BORDES.

2° **RÉPERTOIRE MODERNE de musique vocale et d'orgue.**

Cette intéressante série, qui comprend déjà plus de cent ouvrages différents, se continue par la publication de diverses pièces de musique religieuse et notamment l'**Oremus pro pontifice** à 4 voix mixtes de M. J. MEUNIER, maître de chapelle de l'église Sainte-Clotilde à Paris, un **Petit salut grégorien à 2 voix égales** de M. G. BERRUYER, des **Versets d'orgue** de M. MARC DE RANSE, etc.

3° **Concerts spirituels.**

A cette collection d'ouvrages anciens extraits des meilleurs auteurs (oratorios et pièces religieuses diverses inapplicables en principe aux cérémonies du culte) viendra s'adjoindre prochainement :

Un nouveau fascicule des œuvres du génial H. SCHÜTZ, **Histoire de Jésus au Temple**, avec traduction et accompagnement réduit pour le piano ou l'orgue par M. F. Raugel, directeur de la *Société Hændel* et maître de chapelle à l'église Saint-Eustache, à Paris ;

Deux nouvelles séries des **Textes liturgiques** appliqués aux **Chorals** de J.-S. BACH, pour faire suite au premier fascicule dont on réclamait depuis si longtemps la continuation.

4° Concerts spirituels modernes.

Nouvelle collection comprenant les œuvres de musique religieuse offrant un grand intérêt artistique, sans avoir absolument tous les caractères du *motet liturgique* ou du *chant populaire à l'église.*

Tels sont notamment, parmi les œuvres déjà éditées, et qui prendront ou reprendront place dans cette série :

CHARLES BORDES : **Fili, quid fecisti? — Domine, puer meus.**

ALAIN : **Chants religieux.**

J. VADON : **Chants divers.**

BLANCHE LUCAS : **Petits concerts spirituels.**

A. COQUARD : **Messe de mariage.**

Abbé BRUN : **Le « Cantique »**, etc.

Ce catalogue sera continué. Parmi les œuvres en cours de publication, citons encore pour paraître prochainement :

Abbé BRUN : **L'Annonciation.**

5° Le CHANT POPULAIRE à l'église et dans les confréries et patronages.

Plusieurs publications nouvelles viennent s'adjoindre à cette collection dont le succès s'accroît chaque jour.

DOM ANSELME DEPREZ, **Cantemus Domino**, cantiques au Saint-Sacrement, 2e série. Édition avec accompagnement, net 2 fr. 50 ; sans accompagnement, 0 fr. 50 ; par dix exemplaires, 0 fr. 30.

Cette nouvelle série publiée par l'éminent organiste de l'abbaye de Maredsous est appelée à rencontrer le même accueil bienveillant que les précédentes. L'accent *populaire* de la plupart de ces pièces, l'inspiration *grégorienne* qui en est souvent la base, leur charme *mélodique*, les signaleront à l'attention de tous les milieux où l'on chante en langue vulgaire.

Abbé A. BRUNEAU, **A Notre-Dame de Vendôme**, cantilène populaire, 1 fr. 50.

M. l'abbé Bruneau, l'excellent maître de chapelle de la cathédrale de Blois, déjà bien connu par ses cantiques grégoriens, vient de nous donner une ravissante cantilène, inspirée du *Jam hiems transiit.* Bien qu'elle ait été écrite pour une circonstance locale, elle n'en est pas moins intéressante pour tous les musiciens d'église.

L. SAINT-REQUIER, **accompagnement** du **Drapeau de Mazagran**, de CHARLES BORDES, net, 1 fr. Edition sans accompagnement, 0 fr. 10 : par dix, 0 fr. 05.

Notre regretté Bordes avait laissé sans accompagnement le chant du *Drapeau de Mazagran*, écrit par lui pour les patronages. Nous avons demandé à notre ami M. Saint-Requier, qui lui a succédé dans la direction des *Chanteurs de Saint-Gervais*, d'achever la réalisation de la pensée de Charles Bordes, en complétant ce chant par un accompagnement qui rehausse encore son charme et son caractère.

En préparation : **Nunc dimittis**, sur des paroles de Henri Hello, musique de CHARLES BORDES. Ce chant, d'un sentiment profondément expressif, est *la dernière œuvre religieuse* composée par Charles Bordes. **Cantiques au Saint-Sacrement**, par M. JOSEF CIVIL Y CASTELLVI, etc,

6° PUBLICATIONS RÉCENTES

Grandes œuvres d'orgue de J.-S. Bach, publiées avec un commentaire explicatif conforme au *Cours de composition de M. Vincent d'Indy*, par GEORGES JACOB,

professeur à la *Schola cantorum*. No 1, *Prélude et Fugue en mi* ♭ ; net, 3 fr. No 2, *Pastorale* en *fa* ; net, 1 fr. 50.

Un certain nombre d'organistes sont empêchés de suivre les cours de maîtres éminents, et sont parfois embarrassés dans l'interprétation des pièces classiques. M. Georges Jacob, l'excellent professeur d'orgue à la *Schola*, pense aider ses confrères en publiant ces grandes œuvres d'orgue, annotées en détail, de manière à en faciliter la compréhension formelle, rythmique, organistique, par l'indication des parties dont se compose chaque pièce (exposition, développement, sujets et contre-sujets), et la manière dont la jouent et l'interprètent les meilleurs maîtres.

En préparation : No 3. *Canzona* en *ré mineur*.

A. Gastoué, **Récitatifs ou chants simples pour les graduels, traits, alléluias.** In-8 de 44 pages ; net, 1 fr. 25.

Une lacune aussi vient d'être comblée par M. Gastoué avec la publication présente, dont les lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais* ont eu la primeur. On souhaitait, et divers essais l'ont tenté, d'avoir le moyen d'exécuter les textes chantés entre l'épître et l'évangile sur des mélodies simples, qui ne présentent pas la difficulté ou la longueur d'exécution des vocalises grégoriennes, et offrent plus d'intérêt qu'une simple récitation ou qu'un chant de psaume. Dans ce fascicule, on trouvera toutes les pièces de ce genre susceptibles d'être chantées dans les églises ordinaires, avec un choix de récitatifs simples et caractéristiques, extraits des anciennes liturgies, et qui sont une excellente préparation à l'étude des chants plus développés.

Abbé P. Chassang, **Messe de saint Philippe**, à trois voix égales et orgue, partition, 2 fr. 50 ; parties de chœur, 0 fr. 50.

On demandait depuis longtemps des *Messes* pratiques à voix égales. La Messe de saint Philippe, de M. l'abbé P. Chassang, un de nos plus anciens auteurs, répond à ce vœu. Écrite pour trois voix égales, trois voix d'hommes de préférence, elle s'adresse spécialement aux collèges et séminaires. Son exécution est assez simple : le *Credo*, alterné avec le plain-chant, sera particulièrement apprécié ; du reste, l'effet général de l'œuvre est tout à fait excellent.

Chants en l'honneur du très Saint-Sacrement, de la sainte Vierge, des Défunts, petites feuilles en notation grégorienne, l'unité 0 fr. 10, la douzaine 1 franc. Remises par grande quantité.

Les petites feuilles déjà éditées par la *Schola*, telles que la « Cantilène à sainte Cécile », les deux motets grégoriens modernes, l'ancienne prose *Veneremur Virginem*, et particulièrement les Tracts grégoriens si pratiques pour la propagande, s'enrichissent aujourd'hui de publications nouvelles. Quatre feuilles à 0 fr. 10 viennent d'être éditées, comprenant uniquement des *chants antiques*, pour la plupart *inédits* et qui méritent de reprendre leur place dans le répertoire grégorien. Sont déjà publiés, les numéros : IV, chants grégorien, mozarabe et ambrosien du *Gustate*, etc. ; V, anciens versets et *tropes*, *Sanctorum exaltatio* : *Fons indeficiens* ; *Celsa nunc omnes*, etc. ; VI, la célèbre antienne *Sub tuam protectionem*, avec ses quatre mélodies anciennes, la litanie *O Mater Dei*, l'hymne *Eva nos* ; VII, antienne antique pour les défunts, avec versets *Anima mea*, versets *Quid ego*, etc.

Toute communication *artistique* relative aux publications devra simplement être adressée au « Comité de Direction » ; tout ce qui concerne le côté *matériel* sera au nom de M. l'Administrateur Gérant du Bureau d'édition ; M. A. Gastoué reste chargé spécialement de la *rédaction* de la *Tribune de Saint-Gervais.*



BIBLIOGRAPHIE

LALOY : **La Musique chinoise**, un vol. in-12 de 250 p. Laurens, rue de Tournon, Paris. — CH. LEROUX : **La Musique japonaise classique**, dans le « Bulletin de la société franco-japonaise de Paris », nos XIX-XX, Paris, 107, rue de Rivoli, avec planches (annexe au Bulletin XIX-XX), 4 fr. 50 et 1,50.

Le temps n'est plus où nous n'avions sur la musique de l'Extrême-Orient que les renseignements plutôt douteux d'un Fétis, ou de vagues articles de revue, en lesquels des musicologues mieux intentionnés que documentés s'essayaient à l'occasion d'une exposition plus ou moins internationale ou coloniale. Le goût du savoir s'est tourné vers les produits de l'art des sons, chez les Chinois et les Japonais, comme il s'intéressait déjà aux porcelaines, aux estampes, aux ciselures fines et autres arts mineurs, par où ces peuples ont excellé.

La curiosité qui peut attirer notre attention vers des civilisations conservatrices à l'excès se devait de porter également ses regards sur la musique, où des traditions de prodigieux éloignement mettent une auréole d'antiquité, en apparence fabuleuse.

La musique « classique » du Japon reposant, dans ses origines historiques et artistiques, sur l'art chinois, et cet art lui-même informant plus ou moins tout l'Extrême-Orient, c'est à la Chine d'abord qu'il faut demander ses secrets. M. Laloy, dans son volume sur *la Musique chinoise* (collection des *Musiciens célèbres*), a fort heureusement mis à la portée du public les données nécessaires, en utilisant à la fois les études anglaises publiées depuis quelques années sur ce sujet, et en même temps les recueils et traités chinois édités depuis deux à trois cents ans.

Or, il y a une philosophie de la musique, dans les écrivains chinois, comparable, pour ses principes, ses raisonnements, aux principes et aux raisonnements des Grecs antiques, et, dans les légendes qu'elle rapporte sur ses origines, on retrouve le même esprit fabuleux qui anima ceux-ci. Y a-t-il là une même manifestation de l'esprit humain ? ou, à une époque fort ancienne, influence de la Grèce sur la Chine ? M. Laloy, avec M. Chavannes, l'éditeur des Mémoires de Se-ma-Ts'en, tient pour ce dernier parti.

La documentation la plus sûre montre que déjà au VIe siècle avant notre ère, les musiciens chinois cherchaient à déterminer la valeur acoustique des sons, et qu'ils y parvinrent entre le Ve et le IIIe siècle. Mais pendant un laps de temps considérable, les principes admis restent stationnaires, et ce n'est en somme qu'à partir de notre XVIe siècle que l'histoire de la musique en Chine devient autre chose que des récits traditionnels et légendaires. On sait cependant que les musiciens chinois, depuis une époque lointaine, connaissent le « tempérament » dans la détermination des sons d'une octave, et s'ils admettaient de même les demi-tons, ces demi-tons n'étaient pas usités dans la mélodie, sauf parfois par notes de passage ou broderies, et encore ne sortant pas des limites du diatonisme.

La détermination des demi-tons et du tempérament avait uniquement comme but pratique la transposition dans tous les tons, connue par les Chinois dès une haute antiquité. Leur gamme classique ignore le demi-ton ; elle ne connaît que les intervalles d'un ton au moins. Les mélodies chinoises se meuvent donc dans des suites de notes telles que *fa, sol, la, do, ré*, et elles peuvent se terminer par l'une quelconque de ces cinq notes, *sans aucune caractéristique modale*.
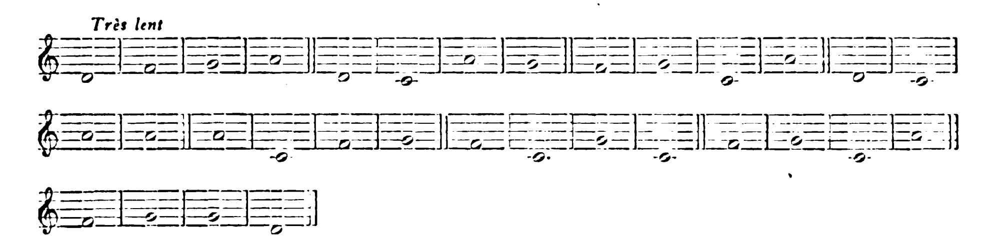
La musique des Chinois, en effet, ignore absolument ce qui ressemblerait à un

mode, tels que nous les entendons en Occident depuis la plus lointaine antiquité. Aucune note n'y a de fonction : *les relations tonales n'y existent donc pas*, et c'est le mot, la syllabe chantée, qui déterminera la note que le musicien jugera le plus favorable à son expression.

Il y a cependant des mélodies conçues suivant une gamme analogue à notre majeur, introduite en Chine au XIVe siècle, à l'imitation de la musique mongole [1].

La musique chinoise n'a pas de système rythmique bien déterminé ; certaines pièces sont assimilables à nos mesures, d'autres au rythme libre ; la diminution des valeurs n'existe pas dans les pièces classiques, et on ne la trouve que dans la chanson. Le mouvement est ordinairement très modéré et va jusqu'à l'extrême lenteur. Les Chinois ignorent aussi toute espèce de polyphonie, de contrepoint, quelque rudimentaire soit-il. Parfois, l'accompagnement d'orchestre, ordinairement unisson ou octave, ajoutera une autre note au chant pour donner plus de piquant, c'est tout.

Un choix de mélodies chinoises de divers genres, rigoureusement transcrites sur les originaux, termine le livre intéressant de M. Laloy. Voici la première strophe de l'hymne à Confucius :



M. Charles Leroux, de son côté, après plusieurs années de séjour au pays du Soleil Levant, a rapporté, avec une très curieuse collection d'instruments de musique, des études très documentées sur la musique « classique » du Japon, dont la principale période de production concorde avec l'âge d'or de notre chant grégorien. Les plus anciennes mélodies conservées par la notation musicale et l'enseignement du *Gagakudjo* (école officielle de musique) remontent aux VIIe et VIIIe siècles de notre ère.

Les procédés mêmes de la musique japonaise diffèrent peu de ceux de la musique chinoise, et presque tout ce que nous savons de celle-ci, d'après M. Laloy, peut s'appliquer à celle-là. Toutefois, là où les Chinois se sont arrêtés, les Japonais ont développé. Les demi-tons purement théoriques de leurs voisins célestes ont été utilisés par eux, et la musique japonaise repose sur deux gammes principales : l'une analogue à l'octave de notre cinquième ton grégorien (majeur avec quarte augmentée), l'autre à celle du premier ton (mineur sans sensible avec sixte majeure). Dans la pratique cependant, les chants de cette seconde gamme prennent habituellement le *si* bémol, ressemblance de plus avec notre premier ton.
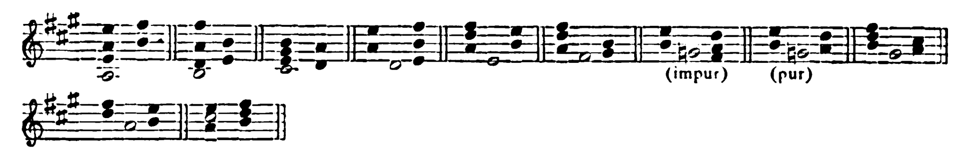
Le travail de M. Leroux complète utilement le précédent, pour la détermination pratique des instruments et des diapasons. Pour le *sho* surtout (le *chêng* des Chinois), M. Leroux donne de curieux renseignements. Cet instrument, appelé vulgairement par les missionnaires « orgue chinois », est en effet composé de tuyaux à anche, de treize à dix-neuf ; les tuyaux sont de bambou, les anches de cuivre. Ils sont disposés dans un récipient dont la forme rappelle celle d'une théière. Le bec

1. Relevons un lapsus de l'auteur, ordinairement mieux informé : il est inexact de dire qu'à « cette date notre musique ne connaissait que les modes du chant grégorien où la gamme majeure ne figure pas ». En effet, parmi les pièces ajoutées dès le IXe siècle au moins à l'antiphonaire grégorien, plusieurs sont en véritable majeur, tels les alleluias ***Te martyrum, Beatus Martinus,*** le répons *Regnum mundi* ; à l'époque où Koubilaïkhan introduisit en Chine la gamme mongole (= majeure), on chantait déjà notre ***Kyrie « de Angelis »***, qui est bien le plus parfaitement majeur qui se puisse voir.

sert d'embouchure ; les doigts de l'exécutant sont placés sur les lumières des tuyaux. Tantôt on met l'air en vibration par inspiration, tantôt par expiration.

Mais la curiosité ici, c'est que le *sho* est un instrument polyphone.

On ne joue pas d'un seul tuyau à la fois, mais de trois, quatre, et même cinq, d'après un dispositif réglé une fois pour toutes, et qui ne laisse, pour chaque note, que le choix entre deux accords. Cela produit une suite d'agrégations diverses, dont l'ensemble charme les oreilles des Extrême-Orientaux, mais qui paraît peu agréable aux Européens. Nous les reproduisons d'après le tableau qui accompagne le travail de M. Leroux. (Les rondes indiquent les notes principales ; les noires, les notes entendues simultanément.)



Mais, après tout, certains systèmes d'harmoniums répandus dans nos églises de campagne, ne donnent-ils pas quelque chose d'aussi savoureusement discordant ?

Amédée Gastoué.

La Réforme de la prononciation latine, par Camille Couillaut. In-16 de 175 pages, 2 fr. 50. Bloud et Cie, édit., 7, place Saint-Sulpice, Paris.

Voici un ouvrage qui rendra grand service à ceux, de jour en jour plus nombreux, qui, voulant adopter la vraie prononciation latine pour l'exécution du chant grégorien, se heurtent à des difficultés de tout ordre.

Il suffit d'avoir du goût pour préférer à toute autre la prononciation italienne, et d'avoir un peu de bon sens pour penser qu'il est plus rationnel de parler le latin avec la prononciation latine qu'avec la prononciation anglaise, allemande, française, etc..., selon le pays où l'on se trouve. Mais le bon goût et le bon sens sont très disséminés à travers le monde, si bien que leurs exigences tout intuitives remporteraient de faibles victoires si la raison ne venait aussi lui prêter ses armes.

M. C. Couillaut nous fait connaître toutes les raisons qui justifient la réforme tant par convenance scientifique qu'à cause de sa valeur artistique et même de sa nècessité au point de vue de l'unité dans l'Eglise. Il nous révèle les principales prononciations modernes du latin, et leurs diversités comme leurs particularités, tout cet étalage du mal en un tableau très complet et saisissant, nous montrent d'une manière péremptoire la nécessité d'une prononciation uniforme. Quant au choix de la réforme, après avoir étudié les avantages et les inconvénients de la prononciation antique du latin, d'une prononciation factice améliorée et de la prononciation italienne, il propose la solution la plus raisonnable et la plus pratique à la fois : s'acheminer vers la prononciation antique par l'intermédiaire de la prononciation italienne.

Ajoutons que ce plaidoyer en faveur du retour de l'unité correcte de la prononciation est d'une lecture facile et agréable, tant sa forte documentation est claire et précise.

R. C.

Henri Colas. — **Chansons des âmes blanches**, petit in-8o de 237 pages. Même éditeur.

Il serait inexact de dire que ce volume ne renferme pas quelques vers bien frappés et des strophes émues. Mais, ce qui domine, comme dans tant d'autres œuvres du même genre, destinées aux patronages et cercles, c'est la pâle réalisation de l'idée. Quant à la musique, malgré la haute approbation ecclésiastique dont elle se pare, elle est plus que faible...

A. G.

Dom Boussion, O. S. B. — **Fleurs de l'année liturgique** *ou versions graduées* extraites du bréviaire et du missel, augmentées de divers traités et d'un *Lexique*. Prix : 2 fr. Paris, Oudin, rue de Condé, 24.

Après la lecture du *Latin accessible à tous*, qu'on a qualifié de « petit chef-d'œuvre de concision et de précision », Dom Boussion adresse à tous, mais spécialement aux élèves du sanctuaire, un recueil de *versions* latines extraites du bréviaire et du missel. Ces versions sont dites *graduées*, parce qu'elles renferment trois catégories de sujets, de difficultés différentes, selon qu'ils sont destinés aux commençants, aux élèves un peu plus avancés ou aux élèves déjà formés. Elles sont précédées de *Principes de traduction* très pratiques, et suivies d'un *Lexique* de 6.000 mots environ. Le Lexique est lui-même enrichi d'un Traité important et plein d'intérêt sur les *Familles de mots*, dont la connaissance rendra de moins en moins nécessaire aux élèves intelligents et réfléchis l'usage du dictionnaire.

Tel est l'ensemble de ce nouvel ouvrage, qui, par l'heureux choix des sujets, est aussi propre à exercer l'intelligence qu'à nourrir la piété.

Du même auteur : **Le Latin accessible à tous.** 1. *Grammaire et Exercices.* In-8°. Prix : 0.90. — 2. *Déclinaisons, conjugaisons, syntaxe en tableaux.* In-8°. Prix : 0 fr. 30. Même éditeur.

Ce dernier opuscule, d'utilité générale et de prix si modique, devrait être entre les mains de tous les étudiants. Ils y trouveraient un résumé succinct et très complet des *éléments essentiels du latin*. Un simple coup d'œil jeté sur ce memento leur permettrait de repasser rapidement, et même de réapprendre, au besoin, tout ce qu'il est nécessaire et qu'il suffit de connaître pour traduire les auteurs et pour écrire soi-même correctement en latin.

Henri Grospierre. — **Ce que chantaient nos vieux grands-pères,** *chansons populaires* du pays comtois et bressan, avec paroles anciennes et modernes, recueillies et harmonisées. Chez l'auteur, 9, rue Carondelet, Dôle (Jura). 3 fr. 75, (remises habituelles).

Très intéressant recueil de pièces populaires, soigneusement transcrites, et harmonisées simplement, avec le goût que demandent ces pièces. Nous le recommandons bien volontiers; il aura du succès dans les réunions de patronages, de cercles catholiques, etc., où il pourra remplacer tant de platitudes.

A. G.

M. P. Bélaïeff et son œuvre musicale, courte esquisse publiée par le Comité musical de l'édition Bélaïeff. (Dépôt chez Rouart, 16, boulevard de Strasbourg, Paris.) Plaquette de 16 pages.

Très curieuse figure que celle de Bélaïeff, musicien et éditeur de musique (1836-1903 v. s.). La brochure, publiée par les soins du Comité auquel il laissa, à sa mort, l'administration de son œuvre, met en relief le caractère artistique et charitable des diverses fondations de Bélaïeff.

M. Van Overeem. — **Dix chants sacrés,** à 1, 2 ou 3 voix égales, avec accompagnement d'orgue. 3 fr. (Edition Schwann.)

Recueil de chants latins et français, approuvés par la Commission diocésaine de Malines, de très bon style et d'excellente écriture.

Abbé F. X. Mathias. — **Graduels et Alleluia** de toute l'année, en chants abrégés et harmonisés. G. in-8° de 96 pages. Strasbourg, F. X. Le Roux.

Recueil analogue à d'autres déjà parus, mais avec l'avantage d'une harmonisation. Toutefois, l'auteur ayant cru devoir lui-même faire du plain-chant « abrégé », ce travail est loin d'avoir l'intérêt de ceux de Gastoué ou de Bas, qui donnent des mélodies anciennes. Peut-être M. Mathias, dont on connaît le grand talent, aurait-il mieux fait d'harmoniser l'un des recueils déjà existants.

LES REVUES (articles à signaler) :

Les Chansons de France, n° 16. — Numéro spécialement consacré aux chansons bretonnes du pays de Vannes, très curieuses par leurs tonalités et leurs rythmes, et très artistiques dans leur saveur archaïque.

Revue musicale, n° 2. — Size et Massol : *Les harmoniques inférieures.*

Guide musical, n° 4. — Gaston Knosp : *Note sur la musique japonaise.*

S. I. M. (ne porte plus la mention « publication de la Société internationale de musique », mais simplement : « revue musicale mensuelle ».) — J. Ecorcheville : *Pierre Aubry* [excellent article, avec une bibliographie très complète des œuvres de notre regretté ami].

Revue musicale de Lyon, n°s 11, 12 et 13. — F. Gaiffe : *L'enseignement du chant dans les Conservatoires français* [critique très serrée et très impartiale]. — N° 15. Michel Brenet : *Bibliographie meyerbeerienne* [à propos d'un ouvrage récent, dont l'auteur relève les nombreuses fautes].

Semaine religieuse d'Avignon, n° 3. — Abbé J. Aurouze : *La réforme de la prononciation du latin.*

Caecilia (Strasbourg), n° 12. — L. T. : *Saint Charles Borromée et le chant sacré* [Palestrina et le Concile de Trente].

Bolletino Ceciliana (Rome), n° 6. — Mgr Angelo Marchesan : *L'œuvre de Pie X dans la restauration de la musique sacrée* [conférence donnée au Congrès régional vénitien de Trévise, dans laquelle l'auteur passe en revue toute la vie musicale du futur Pie X dès ses débuts dans le ministère sacré].

Recueil de la Société internationale de musique, liv. II. — Joh. Wolf : note [à propos des polémiques suscitées par les derniers travaux de Pierre Aubry ; l'auteur, dont le nom fait autorité en manière de musique médiévale, porte sur le sujet un jugement analogue à celui que nous avons ici même exprimé en 1906, *Tribune*].

Musica Sacro-Hispana, n° 1. Encartage : Urteaga : *O Jesu mi*, motet à deux voix égales avec accompagnement, excellent type de composition moderne.

NOTRE ENCARTAGE

A. Coquard : **Relinquet homo,** motet, solo et chœur (Concert spirituel).
Extrait de la « Messe de Mariage ».

Écrit par notre regretté collaborateur, ce motet extra-liturgique est dans la forme parfaite du « Concert spirituel », qui reste digne de son expression, tout en ne trouvant pas place à l'office. Il remplacera avantageusement tant de pièces si peu à leur place, dans une cérémonie plus mondaine que religieuse, et aidera les esprits à s'acheminer vers une mentalité plus religieuse. Son exécution est plutôt facile.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-septième Année **N° 3** **Mars 1911**

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET : *(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10 fr.**
Union Postale (autres pays). **11 fr.**
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT : *(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves. **6 fr.**
Union Postale. **7 fr.**

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

UN DÉCRET DU S.-SIÈGE SUR LE CHANT GRÉGORIEN

LES ÉDITIONS DITES « RYTHMIQUES »

Le dernier numéro des *Acta Apostolicae Sedis* nous apporte le texte d'un décret de la Sacrée Congrégation des Rites, dont voici la traduction intégrale :

« Par le décret du 11 août 1905, la Sacrée Congrégation des Rites a établi et déclaré que les reproductions de l'édition Vaticane concernant les livres liturgiques grégoriens doivent se conformer absolument à cette édition typique, sans y rien ajouter, retrancher ou changer. Si, par une tolérance du Saint-Siège et avec la permission de l'Ordinaire, auxdites reproductions furent ajoutés quelquefois des signes appelés *rythmiques* et si de telles reproductions ont été publiées et vendues, cependant, dans le choix et l'emploi de ces sortes de signes, on s'est plaint assez souvent qu'ils apportaient quelque variété et quelque changement aux notes traditionnelles vaticanes ; et pour écarter ces abus, la même Congrégation crut bon de publier un second décret le 14 février 1906. Mais comme tous les abus n'ont pas cessé et que d'autres nouveaux s'y sont ajoutés, soit par le titre employé d'*édition rythmique*, soit par une interprétation

non exacte des décrets, une nouvelle déclaration authentique fut nécessaire et parut dans la lettre du Secrétaire de la Congrégation des Rites, du 2 mai 1906. Cette lettre signifiait clairement aux imprimeurs ayant légitimement la faculté et licence de reproduire l'édition typique Vaticane, que cette seule édition est approuvée et prescrite par le Saint-Siège pour l'usage du chant grégorien, avec les éditions suivantes qui y sont pleinement conformes; les autres éditions dites *rythmiques* à cause des signes ajoutés ne doivent être regardées que comme tolérées ; et c'est dans ce sens qu'il faut entendre le décret porté le 14 février 1906.

« Dans ces conditions, pour écarter les abus existants et fermer la voie à ceux dont nous avons parlé comme à d'autres qui pourraient facilement se glisser, ladite Congrégation a voulu prendre les décisions suivantes et les déclarer plus clairement :

« I. — L'édition Vaticane des livres liturgiques grégoriens, telle qu'elle a été publiée par Autorité Apostolique, avec ses notes traditionnelles et avec les règles mises en tête du graduel romain, contient suffisamment et au delà ce qui convient à une exacte exécution du chant liturgique.

« II. — Les reproductions de ladite édition typique, qui portent des signes surajoutés, dits *rythmiques*, sont appelées par abus *éditions rythmiques*, et comme telles n'ont pas été approuvées, mais seulement tolérées à titre précaire ; cette tolérance, vu les faits qui se sont produits depuis, n'est plus admise, sinon pour les seules éditions déjà faites du graduel et de l'office des morts, et par conséquent ne s'étend nullement soit aux éditions avec notes grégoriennes, soit aux copies avec mêmes notes de l'antiphonaire et de tous autres livres quelconques contenant le chant liturgique, qui sont encore à établir et à publier, soit pour l'Église universelle, soit pour chaque diocèse ou congrégation, selon la teneur du *Motu proprio* du 25 avril 1905 et des décrets de la Congrégation des Rites.

« III. — Aux Ordinaires des lieux et aux supérieurs des ordres ou congrégations il est loisible de permettre pour le présent, dans les limites de leur propre juridiction, les éditions tolérées à titre précaire par le Saint-Siège, toutefois sans qu'ils aient le pouvoir de les imposer dans les lieux qui leur sont soumis, ni d'y empêcher l'usage de l'édition approuvée.

« Nonobstant toutes choses contraires.

« Donné le 25 janvier 1911. »

Fr. S. card. MARTINELLI,
Préfet ;

Pierre LA FONTAINE,
Évêque de Charyste, secrétaire.

[1] Ce décret très circonstancié mettra fin, nous l'espérons, à de regrettables équivoques à l'abri desquelles les fameuses éditions rythmiques, depuis longtemps jugées au point de vue musical et historique, avaient pu conquérir dans les milieux ecclésiastiques une importance assez considérable.

Après un préambule qui contient l'historique de cette dissidence, le décret lui-même contient trois articles.

Le premier donne aux règles contenues dans la préface du *Graduale* l'autorité dont jouit le livre lui-même, et déclare que la notation et les règles qui l'expliquent contiennent ce qui est utile pour une exécution correcte du chant liturgique.

Pareil décret fut publié l'année dernière pour faire cesser en Allemagne des désordres semblables à ceux que nous signalons aujourd'hui. Il fut écouté avec la plus prompte et la plus déférente obéissance. Puisse-t-il en être de même en France!

Le second article, en prohibant toute indication rythmique pour les livres qui restent à publier dans l'édition Vaticane, accorde cependant une certaine tolérance pour les éditions déjà faites ; mais il précise assez, cette fois, que ces éditions sont abusives, qu'elles n'ont jamais été approuvées et que la tolérance qu'on leur laisse est une tolérance précaire. Et il légitime cette déclaration sur la teneur même du *Motu proprio*, point de départ de toute la réforme grégorienne, et sur les décrets dont les « rythmiques » ont fait un usage qu'il condamne.

Le troisième article, tout en laissant aux Ordinaires la tolérance précaire de se servir des éditions rythmiques, dans les limites fixées par l'article 2, ne leur laisse point le droit d'imposer ces éditions à leurs diocèses, comme cela s'est vu dans deux diocèses de France ; les deux évêques visés par l'article 3 ont été eux-mêmes induits en erreur par les porte-paroles des éditeurs rythmiques, et ils ont basé leurs ordonnances toujours sur le décret du 14 février 1906. Désormais, il n'en pourra plus être ainsi, et le décret du 25 janvier, en vengeant les décrets antérieurs des interprétations inexplicables dont ils avaient été l'objet, redonne à l'édition Vaticane la place qui est la sienne et l'autorité dont les néo-solesmiens voulaient la dépouiller à leur profit.

* * *

Ce décret tombe à point pour couper court à un malentendu, et éclairer d'une vive lueur certains faits.... De plus en plus, les partisans des théories et des éditions dites rythmiques prétendaient faire tourner à leur avantage les actes romains qui mettaient en garde contre leurs innovations, allant jusqu'à transformer en « approbation » de simples permissions et en « reconnaissance légale ! » des décrets de tolérance. Lorsque tel acte était par trop précis, on l'éludait, et il nous souvient

1. Nous empruntons à la *Semaine religieuse* de Dijon, sous la signature R. M., une partie des réflexions qui suivent.

avoir lu que des lettres officielles sur ce sujet, émanées du Cardinal Secrétaire d'État ou de la Secrétairerie des Rites, devaient être considérées comme écrits privés !

Ces prétentions inadmissibles grandissaient chaque jour ; une dernière entreprise mettait le comble à ces procédés [1].

Le décret du 25 janvier (fête de la Conversion de saint Paul) est la réponse de Rome.

LA TRIBUNE.

1. Au moment même où le décret paraissait, un ami nous communiquait le premier numéro d'une nouvelle revue grégorienne, qui se donnait pour mission d'étudier et de répandre en France le chant grégorien, en conformité avec le *Motu proprio* de Pie X sur la musique d'église, en travaillant en même temps à la réforme de la prononciation latine. Il nous semble qu'on n'a pas attendu les promoteurs de cette « nouvelle revue », car, depuis 1892, la *Revue du chant grégorien*, organe Bénédictin, et, depuis 1895, la *Tribune de Saint-Gervais*, bulletin de la *Schola*, participent, si nous ne nous trompons, la première exclusivement, la seconde en lui donnant une grande importance, à ce postulat.

Il faut croire tout de même que ces organes bien connus avaient en quelque façon failli, car, au mois de décembre dernier, « un éminent prélat » demandait au Souverain Pontife pour la nouvelle revue sa bénédiction de la part de ses trois fondateurs *en nom*, qui sont, paraît-il, des « maîtres dans l'art de la Musique Sacrée » en notre pays ? Nous avouons ne pas avoir compris, et comment des « licenciés en théologie » (ce grade est-il donc si extraordinaire ?) et des « docteurs en droit canonique » pouvaient, par cela même, se parer du premier titre ???

Et, après avoir ainsi... obtenu une recommandation spéciale du Pape, le premier numéro de cette publication annonçait son véritable but, qui est de faire pièce à l'édition Vaticane, au nom de la la Science, naturellement. En réalité, ce n'est que la doublure française d'une certaine revue italienne, prospectus de librairie et factum de dissidents.





En Marge d'une Antienne : Le « *Salve Regina* »

(*Suite.*)

Voyons d'abord le récit de Jean l'Hermite.

A première vue, cet écrivain semble de bien peu de valeur, et en tout cas très discuté.

M. Vacandard s'exprime ainsi à son sujet :

« ... Il est assurément de bonne foi ; mais sans suspecter sa sincérité dont il fait Dieu même le garant, on peut dire que plusieurs épisodes qu'il nous raconte ont subi, en passant par son imagination ou par celle de ses inspirateurs, d'étranges altérations. Ce n'est donc qu'avec une extrême réserve [sans doute !] qu'il faut invoquer son témoignage. L'ouvrage se compose de deux livres très brefs, dans le genre de ceux que les Allemands appellent *Beitragen*. Ce sont des additions ou suppléments aux récits de la *Vita prima* et de la *Secunda Vita*. Le premier livre renferme quelques détails précieux, que l'auteur tient du moine Robert, sur la famille et les aïeux de saint Bernard, son oncle.

Les récits d'origines diverses contenus dans le second livre [celui qui nous intéresse] sont loin d'avoir une égale valeur. On peut considérer comme vraie ou du moins vraisemblable l'histoire des difficultés de la fondation de Clairvaux. Mais bientôt on surprend l'auteur brodant à son insu, sur un fond très réel [remarquer cette expression], des détails légendaires. Il élève à cinq, par exemple, le nombre des apparitions d'Aleth à André, pendant que Guillaume de Saint-Thierry ne signale qu'un seul cas de ce genre. La famine racontée par l'auteur de la *Vita prima* prend également sous la plume de Jean l'Hermite des proportions exorbitantes. Encore un pas, et l'auteur s'égarera dans la légende pure. Tel est le caractère de son explication de l'origine du *Salve Regina*. Tel encore le récit de la résurrection d'un mort, miracle dont aucun des biographes autorisés de saint Bernard n'avait fait mention. M. Hüffer a émis l'opinion (p. XLIII, note I : *Bernard von Clairvaux*, I, 154, note 6), que Jean l'Hermite, en ce dernier cas, s'était inspiré d'un prodige semblable rapporté par Herbert dans le *Liber miraculorum* (note 2, lib. III, cap. XII, Migne, t. CLXXXV, col. 1364). S'il en était ainsi, on saisirait sur le fait le procédé du narrateur. Tout son travail aurait consisté à désigner les personnes et les lieux par des noms propres afin d'assurer à son témoignage un plus grand caractère de vraisemblance [?]. Sur cette pente, on irait très loin ; mais alors il est évident qu'on aurait entièrement abandonné le terrain de l'histoire [1]. »

1. *Vie de saint Bernard*. Introduction, pp. XLIII-XLIV ; et aussi : *Revue des Questions historiques*, 1888, p. 377-9.

Tous les termes de cette importante citation sont à peser. M. Vacandard ajoute que l'ouvrage du moine Jean « *ne paraît pas avoir eu un grand retentissement* ». Il est permis de ne point partager cet avis ; l'allusion très évidente à la *Vita quarta*, que fait Aubri de Trois-Fontaines dans sa *Chronique*, serait la preuve du contraire. La connaissance d'*un seul* manuscrit ne prouve pas non plus grand'chose [1].

S'il fallait ajouter foi à la dernière citation, portée jusqu'à ses conséquences, il serait parfaitement inutile de chercher à prouver la sincérité de l'auteur. La chronologie elle-même serait en défaut : et ce n'est pas ici le cas. Eugène III, auquel il est fait allusion, occupe, il est vrai, le siège pontifical seulement en 1145 (février), mais notre texte porte : *postea*.

Pour Aubri, ce qu'il raconte est antérieur (1130), dit-il, au fait de Clairvaux ; d'autre part, si l'on admet plus ou moins le récit de Jean, on est d'accord pour fixer à ce qu'il nous rapporte une date rapprochée [2], mais antérieure, elle aussi, au projet de translation du *monasterium vetus* de Clairvaux dont on aurait entretenu saint Bernard, dans l'été de 1133 [3]. Donc, entre 1131 et 1133.

Quant à l'auteur lui-même, il rédigea son travail entre 1180 et 1182 [4], moins de 40 ans après la mort de saint Bernard. Il est vrai que les légendes n'avaient pas attendu ce temps pour se former [5].

Cependant, il a soin de nous prévenir que « si ea ad plenum et « *sciremus*, et possemus evolvere, *dicentibus fortasse non crederetur.* « *Unde* pauca in præsenti, quibus fides neganda non est... [6]. »

Et plus loin : « Quid super hoc audientibus visum fuerit, nescio : ego « autem pro parte mea asseverare non dubito, rem talem, tamque in- « solitam, nequaquam sine miraculo contigisse... Fratrem, *novimus* « *omnes* ». (Col. 533.)

Dans un autre endroit, il parle ainsi de lui-même : « Petis... ut de « vita vel actibus venerabilis patris Bernardi, propter quod ego *apud* « *quosdam discipulorum eius olim assiduus fueram adhuc puer*, aliquid « tibi per litteras edam... » (Col. 533, n° 4.)

Et enfin : « ea tamen ex parte non modica potuerunt subripi, et a « memoria mea excidere, vel facilitate ipsa lubricæ ætatis effluere, vel « puerilis animi teneritudini non hærere. » (Col. 534.)

1. *Vie de saint Bernard*, p. XLIV. Il s'agit du 1809 de la Laurentienne à Florence ; c'est là qu'est venu échouer ce manuscrit, dérobé à la bibliothèque de Troyes par Libri.

2. Cf. Ch. Guignard : *Cellules de saint Bernard à Clairvaux*. P. L., t. CLXXXV, col. 1737-1744.

3. La date adoptée communément est 1133 (cf. Guignard, *loc. cit.*, col. 1731) ; M. Vacandard en démontre aisément l'inexactitude, *loc. cit.*, p. 411, n° 2.

4. L'ouvrage est dédié à Pierre, qui fut évêque de Tusculum et cardinal, en décembre 1178. Nommé légat en France, il ne rentre à Rome que vers août 1181.

Une seconde lettre adressée par Jean à Herbert, évêque de Torres en Sardaigne, nous montre qu'il fut aussi sollicité à ce sujet par ce prélat, dont la nomination à l'épiscopat est de 1180.

5. Cf. Vacandard, *loc. cit.*, pp. XLIX-LII.

6. *Vita quarta, auctore Iohanne Eremita*, P. L., t. CLXXXV, col. 531-550 incl.

De telles références appuyées d'aveux aussi sincères ont leur valeur. Néanmoins, on sent l'auteur naïf : « quæ vera, simplex, et sancta con- « firmet relatio seniorum ; quibus credere tam pium est, quam non « credere impium ». [!]. Col. 535.

Une chose remarquable, c'est que la forme littéraire du récit, est visiblement empruntée à des passages de la sainte Ecriture, surtout à ceux qui reviennent le plus fréquemment dans l'office [1]. Dès lors s'expliquent très facilement les *altérations* de la pensée. Mais vouloir rejeter, à ce propos, le second livre dans son ensemble, c'est peut-être aller un peu trop loin. Ici notamment. Pourquoi le *fonds réel*, invoqué plus haut, ferait-il défaut dans la circonstance ? Venons-en au texte luimême :

« Quadam die distribuebatur pauperibus in *latere montis* eleemosyna, pluvia ingruente : ubi forte sanctus Dei assistens, manu elevata, signum crucis opposuit. Quo facto, visa est pluvia a dextris et a sinistris inopinatum sui ipsius pati discidium, ita ut nec gutta quidem tangeret eos [2]. Rursus, tempore messis [3] contigit hoc miraculum. Quadam nocte dormiens vir beatus *monachis circumquaque dormientibus*, audivit angelos in ecclesia voce clara et delectabili *Deo collaudantes, et B. Virginem Mariam.* Quod cum audisset, occulte surrexit, et pedetentim *profectus est ad ecclesiam* ; ut in proximo constitutus, videret manifestius quidnam esset.

« Vidit itaque sanctam Dei genitricem in medio duorum angelorum, quorum unus in manu sua *thuribulum aureum*, alius incensum tenere videbatur. Horum altero eum deducente, vir sanctus quasi a dextris gloriosae Virginis incedens, ad altare usque pervenit : ubi *voce angelica* [4] audivit decantari anti-

1. Voyez notamment les col. 531, 534, et surtout 538, 540. — Ce procédé se retrouve aussi chez d'autres auteurs de la même époque.

2. Comparez avec le récit de la lettre écrite par saint Bernard à son neveu Robert, qui avait quitté Clairvaux pour embrasser l'observance de Cluni. Cf. au sujet de cet incident, Vacandard, *op. cit.*, t. I, pp. 86-96. *Vita prima*, col. 255 ; *Gaufridi fragmenta*, col. 526-7. Aurions-nous, dans le récit rapporté par l'Hermite, un dédoublement de ce miracle ? C'est possible ; l'endroit de la scène semble en tout cas être le même.

3. On ne voit pas bien ce qui porte Boucher d'Argis à conclure de ce passage, joint à l'allusion au pontificat d'Eugène III, que le récit « *ne peut s'entendre que depuis son retour d'Allemagne* ». (*Variétés hist., phys. et littéraires, ou recherches d'un sçavant*, t. III, Ire partie, p. 147. Paris, Nyon fils, 1752, 3 vol. in-12.)

Ce début avait été omis par la plupart des écrivains qui se sont occupés des origines du *Salve* ; il fait bien partie, comme on peut le voir, de la narration ellemême.

4. On sait que dans les œuvres de saint Bernard, éditées par Mabillon, le docte bénédictin a placé parmi les textes d'origine douteuse, quatre sermons sur le *Salve Regina* (t. II, p. 738 ; reproduits dans Migne, P. L., t. CLXXXIV, col. 1059-1078). Or, dans le premier de ces discours, nous trouvons ces paroles : ... « *Nam a summis labiis canticum illud effusum venit. Habet enim fundamentum eius in montibus sanctis; fundamentum eius internae dulcedinis suavitas est. Et ubi haec, nisi in montibus sanctis, hoc est, in mentibus nostris ! a sanctis compositum, a sanctis institutum, digne frequentabitur etiam a sanctis.* » Cf. ps. LXXXVI, § 1.

Il avait suffi de ces termes aux éditeurs précédents pour conclure qu'un tel sermon était de saint Bernard. Mabillon fait aisément justice d'un tel raisonnement, s'appuyant en particulier sur les citations empruntées par l'auteur aux poètes classiques de l'antiquité, en particulier à l'*Enéide* de Virgile (lib. VI, 625-6 ; lib. XII, 552 ; lib. I, 611-4, ce dernier vers remplacé par : *Spes mea, Virgo pia, o Virgo sacra, Virgo Maria*). — Et dans les *Eglogues* : I, 61-63, dont le dernier : *Virgo Dei*

phonam « *Salve Regina* » *ex integro usque in finem.* Quam corde tenus retinens, et postea scripsisse, atque Domino papae Eugenio transmisisse *refertur*, ut ex praecepto auctoritatis apostolicae *per ecclesias* solemnis haberetur, *in honore beatae et gloriosae Virginis Dei genitricis Mariae* : *Quod et factum est, ut adhuc plerique testantur.* In dedicatione vero ecclesiae vir Deo dignus proposuit filiis suis sermonem valde probabilem in capitulo Claraevallis; ostendens mirabiliter, illo suo modo admirabili, quid dedicationis tam solemne mysterium praetenderet in rerum sacratarum superficie, et in actionibus consecrationis tam devote. Quaedam praeterea verba retulit, quae in ecclesia de recenti acciderant. Nunc, inquiens, sancti angeli solemnizationi vestrae interfuerunt, et vos divinitus in suae cura custodiae susceperunt. » Adiungens etiam quaedam verbo, quibus dabatur intelligi, quod antequam lapidem lapidi in constructione superaedificasset idem locus designatus fuisset. »

genitrix quem totus non capit orbis, est le début d'une prose liturgique d'Hincmar (cf. *Repertor. Hymn.*, Ul. Chevalier), publiée dans les *Variae preces* de Solesmes (5e éd., 1901, p. 42).

Dans le 3e sermon, nous trouvons de même un fragment de la séquence attribuée à Hérimann Contract : *Ave praeclara maris stella.*

Indépendamment de ces particularités, on remarque que ce même discours renferme des passages de saint Bernard, au sermon 16e « *sur les Cantiques* » [« ad singula reus... Et tu salva nos, Domine Iesu, pro quibus... etc... Amen »].

Mabillon, qui commente les paroles que nous rapportons du 1er sermon, s'arrête aux mots : *A sanctis compositum, institutum,* pour conclure contre Wion (*Lignum vitae*, lib. V, cap. cv), que ce texte ne peut s'appliquer à *Hérimann Contract* dont il n'a rencontré nulle part le titre de saint. Et c'est à ce propos qu'il le rapproche de la narration de Jean l'Hermite. Martène, qui a complété cette note, rapporterait notre récit au fait miraculeux mentionné par Aubri de Trois-Fontaines. Ce qui, nous le verrons, est manifestement fautif.

En tout cas, de qui sont ces sermons ? Un indice seulement nous est donné par le premier, dans lequel on lit : *Quater in anno Ordo noster devotissime concinit.* Il s'agit évidemment des fêtes de la Vierge alors en usage : *Purification*, *Annonciation*, *Assomption*, *Nativité*, remarque Mabillon, qui mentionne le décret de Pierre le Vénérable et la dévotion de Cîteaux au *Salve*.

Dans un article de la *Tribune* (1907), je faisais remarquer que la non-connaissance d'un bréviaire clunisien (fin du xie, commencement du xiie siècle) contenant le *Salve* à ses quatre fêtes, empêchait de considérer comme probable l'existence de la célèbre antienne dans la liturgie de Cluni, antérieurement à Pierre le Vénérable. Et que, par suite, il paraissait très hasardé de vouloir encore tenir Bernard, moine de Cluni et archevêque de Tolède (1086-1124), comme auteur de ces quatre sermons.

Ceci est insuffisant : de ce que le décret de Pierre le Vénérable ne s'applique qu'aux processions, il ne s'ensuit nullement que l'antienne n'ait pas eu de place *à l'office*, dans l'Ordre de Cluni.

Quant à Bernard de Tolède, auquel récemment encore on a attribué ces discours (Cf. *Memoria sobre el Autor de la Salve*, per el Dr D. Oviedo Arce, p. 34. Compostela, 1903), Mabillon (t. I, p. 118) avait remarqué déjà qu'une telle paternité ne lui pouvait être accordée, puisqu'il mourut (1124) bien avant la composition par saint-Bernard des Sermons sur le *Cantique des cantiques*, laquelle fut entreprise dans l'Avent de 1135, c'est-à-dire, de toute manière, après les événements miraculeux concernant les origines du *Salve*.

Il n'est pas inutile d'ajouter que le 3e sermon *Super Salve Regina*, n'est pas *absolument* identique au passage du *Commentaire* de saint Bernard indiqué par Mabillon. Ce qui est certain, c'est que l'auteur fait plus que s'en inspirer, et se sert du texte de l'abbé de Clairvaux toutes les fois qu'il en a besoin, se bornant à de légères retouches, particulièrement en ce qui concerne les pronoms et en général les règles grammaticales.

Reste le *Quater in Ordo* : il peut s'appliquer aux Cisterciens (vraisemblablement après la date de 1132, suivant ce qu'on a vu plus haut), dont les antiphonaires du xiiie siècle (celui d'Hauterive est antérieur à 1203) nous sont une garantie de

Nous avons fait allusion plus haut à la demande que firent à Bernard le prieur Godefroid et les anciens de Clairvaux, à l'effet d'obtenir que l'abbaye fût déplacée et reportée à quelques centaines de mètres plus loin : cette démarche était nécessitée par l'accroissement de jour en jour plus grand du monastère.

A cette occasion, de nouveaux plans furent dressés, et l'on songea à une nouvelle église, destinée à remplacer la très modeste chapelle des débuts, devenue insuffisante même pour les moines.

Or justement, dans son récit, le moine Jean fait allusion à une dédicace d'église. Mais s'agit-il ici de l'oratoire du premier monastère, ou de l'église du second ? Pour Mabillon, ce serait de celle du *Monasterium vetus* qu'il serait question, et c'est encore à elle que se rapporterait un passage du 6e sermon *In dedicatione Ecclesiae*, prononcé par saint Bernard dans la salle du chapitre de son abbaye, selon la prescription des *Us* de Cîteaux [1].

Nous ne voyons rien, quant à nous, qui puisse justifier un tel rapprochement entre ce discours et la narration de Jean l'Hermite ; examiné dans son entier, le texte n'exprime qu'une pensée commune à l'objet de la fête, sans allusion spéciale, semble-t-il, à la *consécration* de l'église de Clairvaux.

« Terribilis plane locus, et dignus omni reverentia, quem fideles viri inhabitant ; *quem angeli sancti frequentant* ; quem sua quoque presentia Dominus ipse dignatur [2]. »

A cette condition. il eût mieux valu citer le début du premier sermon, qui, à la vérité, n'est guère plus probant. L'on ne peut, d'autre part, admettre avec M. Guignard l'opinion de Mabillon, pour qui les sermons *in dedicatione* n'ont pu être prononcés qu'au sujet du premier ora-

la coutume liturgique de Cîteaux au siècle précédent ; il pourrait aussi s'appliquer à Cluni : et la question reste à résoudre.

Toujours est-il que c'est en s'appuyant sur Bernard de Tolède que les auteurs de l'*Histoire littéraire de France* (t. VIII, p. 471) concluent aux « circonstances visiblement fausses » du récit de Jean l'Hermite : « puisque cette prière était déjà célè-« bre et répandue jusqu'en Espagne depuis plus de 20 ans, avant qu'Eugène III « parvînt au souverain pontificat. »... « C'est peut-être (les 4 sermons) ici l'origine de « l'opinion erronée de Jean l'Hermite. Pour le comprendre, il suffit de savoir que « ces sermons ont été et pouvaient être dès le temps de cet écrivain attribués à « saint Bernard de Clairvaux. Cette fausse opinion aura vraisemblablement enfanté « l'autre. Il était assez naturel de croire que l'auteur des sermons l'était aussi du « texte. » Nous en avons la preuve dans le ms. 736 de la Mazarine (commencement du XIIIe siècle), provenant du couvent des Célestins de Paris : l'on y trouve (fol. 180v) le *Salve Regina misericordie* à la suite du *Tractatus super Cantica canticorum*, ce qui porte à croire que pour le copiste, la mélodie était aussi de saint Bernard. Et c'est peut-être ce qu'indiquait, entre autres choses, la note disparue qui accompagnait l'antienne. — Nous reviendrons plus loin sur ce détail qui a son intérêt.

Un psautier de Peterborough, et de la même époque (Bruxelles, ms. 593 [9961-62]), est encore plus affirmatif. Parmi les prières comprises entre les folios 122-131, on lit : *Sancti Bernardi : Salve Regina misericordie.*

1. Cf. Guignard, *Monuments primitifs de la Règle cistercienne*, Consuetudines, cap. LXVII, p. 161. Dijon, 1878.

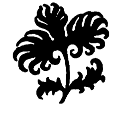
2. P. L., t. CLXXXIII, col. 535.

*

toire, parce que la grande église ne fut dédiée qu'en octobre 1174, vingt et un ans après la mort de saint Bernard. La raison en est que la dédicace en question n'eut lieu qu'à la suite des modifications apportées au premier plan de l'abside, vers 1153 ou 1154 ; mais il y avait eu auparavant une première consécration, certainement antérieure à 1145 ; les *Fragmenta* de Geoffroy d'Auxerre, auteur de la *Vita tertia,* sont en effet de 1145, et, remarque très justement M. Vacandard, — qui pour d'excellentes raisons [1] penche pour la date de 1138, — cet écrit mentionne la dédicace de l'église [2].

(*A suivre.*) D. J**.

1. Voyez la *première* édition de la *Vie de saint Bernard*, 1853, in 8o, t. I, p. 418, note 4.
2. Ibid., *loc. cit.*, et 2e édition, p. 421.





Nouvelles Musicales

Au moment de mettre sous presse, nous sommes heureux d'apprendre aux nombreux amis de l'art liturgique qu'un **Congrès de chant grégorien et de musique sacrée** *aura lieu à Paris au mois de juin. Notre prochain numéro contiendra tous les détails nécessaires.*

Paris. — *Une interview.* — « Je crois, en effet, à la renaissance d'une musique liturgique. L'art sacré ne fleurit noblement que dans la persécution. Et puisque l'on fait, paraît-il, quelque tort à l'Église, je pense que l'atmosphère est propice aux partitions religieuses.

« La musique sacrée s'arrête, pour moi, au xvie siècle. Les âmes printanières et charmantes d'alors pouvaient, seules, exprimer en des chants purs de tout alliage mondain leurs ferveurs véhémentes et désintéressées. Depuis, les pieuses improvisations musicales furent faites plus ou moins pour la parade. Le naïf et brave homme de Jean-Sébastien Bach n'y échappe que par son génie. Il construit d'harmonieux édifices, en grand architecte dévot et non en apôtre.

« *Parsifal* est joli... C'est du théâtre — ce poison de la simplicité. Wagner appelle lui-même ses œuvres des *spectacles.* Il sait trop résister aux tentations de l'humilité pour célébrer la religion. Il prend des attitudes trop dramatiques pour prier. Ses théories hautaines et factices ne le quittent pas.

« Il faut un tout autre dépouillement de soi-même pour chanter le divin. Il faut se donner à cette œuvre avec une héroïque générosité et un constant renoncement à toutes choses et à soi-même. Qui nous rendra le pur amour des musiciens pieux des anciennes époques ? Qui éprouvera à nouveau la grandiose passion d'un Palestrina ? Qui recommencera le pauvre et suave sacrifice du petit jongleur, dont l'histoire attendrissante nous est demeurée ? »

De qui sont ces lignes ? D'un grégorianiste, connu comme tel ? D'un scholiste ? Point. Elles sont les déclarations de M. Claude Debussy, l'auteur de tant d'œuvres qui ont fait révolution dans la musique, et que personne ne connaissait encore sous ce jour.

Nos bons organistes. — On s'étonne parfois, alors que les églises de Paris comptent d'excellents organistes, du caractère profane de la musique de certains autres. Comment en serait-il autrement ? On annonce la mort d'un de nos confrères, organiste d'une très importante église de Paris. Qu'avait-il fait pour la musique religieuse ? Il était l'auteur de la pantomime *Chand d'habits* et laisse deux partitions achevées, un drame lyrique, un opéra romantique, plus un ballet destiné à l'Opéra-Comique. Sans commentaires...

Qui choisira-t-on pour le remplacer ? On nous dit qu'il y a plus de *soixante* postulants !

= Les conférences de M. Gastoué, à l'Institut catholique, sur *la Musique d'église*, se poursuivent avec le plus grand succès. Deux à trois cents personnes les suivent assidûment, parmi lesquelles plusieurs ecclésiastiques, qu'on voudrait voir encore plus nombreux, à ces réunions qui intéressent tant la pratique du culte divin. Les deux dernières conférences (*Chant en langue vulgaire*, et *Conclusions*) auront lieu les 3 et 10 avril.

Sainte-Clotilde. — Pour la clôture de l'Adoration perpétuelle, M. J. Meunier, maitre de chapelle, a dirigé les chants suivants :

Psaume *Miserere,* psalmodie alternée avec deux modulations à quatre parties, (J. Meunier). Après le sermon : *Jesu Rex admirabilis* (Palestrina) ; *Adoro te* (abbé (Perruchot). Pendant la procession : *Lauda Sion* (sur des chorals) ; *Ave verum* (Josquin de Près) ; *Adoremus* (Haller). Au salut : *Dextera Domini* (César Franck) ; *Sancta Maria, succurre miseris* (Vincent d'Indy), à 2 voix, par les enfants; *Tu es Petrus* (Mendelssohn); *Tantum ergo,* plain-chant, par l'assistance; *Laudate* (psaume); allocution. Chœur de la *Cantate à saint Jean-Baptiste* (J.-S. Bach).

Saint-Eustache. — La seconde fête patronale de la paroisse a été solennellement célébrée avec, le matin, la *Messe solennelle* de Louis Vierne, organiste de Notre-Dame, pour chœur et deux orgues, sous la direction de M. F. Raugel. Cette interprétation fut fort belle et mit en lumière les qualités de cette messe, la seule de cette importance écrite chez nous depuis bien des années. Bien que la part des instruments y soit en définitive plus importante que celle des voix et que le style symphonique y domine ainsi, la messe de M. Louis Vierne n'en est pas moins respectueuse du texte sacré et des lois liturgiques.

Au salut, un choix de motets grégoriens, palestriniens et modernes de bonne école achevait de montrer qu'il y a quelque chose de changé dans les échos musicaux de Saint-Eustache.

Saint-Jean-Baptiste-de-la-Salle. — Mercredi 22 février, a été solennellement inauguré le grand orgue de cette nouvelle paroisse. A cette occasion, M. l'abbé Auzeral, maître de chapelle, avec le concours de M. J. Bonnet, organiste de Saint-Eustache, et de M. René Vierne, a organisé le beau programme suivant :

Après la bénédiction de l'orgue :

I. Concert spirituel : a) *Toccata* et *Fugue,* en *ré mineur,* J.-S. Bach (1685-1750); b) *Pièce* (École française), Clérambault (1676-1749) ; c) *Air varié* (École italienne), P. Martini (1706-1784); d) *Fugue* (École allemande), Buxtehude (1637-1707), (M. Joseph Bonnet).

II. Chœur de la *Cantate pour la fête de saint Jean-Baptiste,* J.-S. Bach.

III. a) *Marche funèbre,* A. Guilmant ; b) *Pièce héroïque,* César Franck (M. Joseph Bonnet).

IV. *Psaume 150,* chœur et grand orgue, César Franck.

V. a) *Variations,* op. 1 ; b) *Rêverie* ; c) *Pièce n° 11,* op. 7 (Joseph Bonnet).

Allocution par M. l'abbé Coubé.

Salut du Très-Saint-Sacrement, *Ave verum,* 3 voix mixtes, Guy Ropartz ; *Beata es,* 4 voix mixtes, C. Boyer ; *Tu es Petrus,* 4 voix mixtes, Th. Dubois ; *Tantum ergo,* 3 voix mixtes, de La Tombelle.

Après la bénédiction : Chœur à 4 voix mixtes, Haendel. Final : *Fanfare,* grand orgue, Lemmens.

Cet orgue est un bel instrument de vingt-huit jeux, à trois claviers, comportant en outre seize pédales d'accouplements variés et de combinaisons, dû aux soins de la maison Mercklin, Gutschenritter, successeur.

= L'œuvre de la Manécanterie de la Croix de bois a donné, le même jour, son concert annuel, au profit de la Colonie de vacances. MM. Tournemire, organiste de Sainte-Clotilde, et Paul Gibert, prêtaient leur concours à ce concert dont voici le programme :

Ire partie :

1 a) *Sanctus* de la *Messe brève,* G. P. da Palestrina ; b) *In monte Oliveti,* M.-A. Ingegneri (la Manécanterie).

2. Air *Joyeux Bergers* de l'oratorio de Noël, J.-S. Bach (M. Paul Gibert).

3. a) Choral *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* ; b) *Toccata* en *fa majeur,* D. Buxtehude (M. Charles Tournemire).

4. a) *Alleluia* de la messe de sainte Agathe; b) Graduel de la messe de l'Immaculée

Conception, chant grégorien ; c) *Agnus Dei* de la messe « Douce mémoire » : Roland de Lassus (la Manécanterie).

IIe partie :

1. *O quam gloriosum*, T.-L. da Vittoria (la Manécanterie).

2. a) *Mon âme prenant l'essor* ; b) *Je veux louer sans cesse le Seigneur*, H. Schütz (M. Paul Gibert).

3. a) *Tantum ergo*, T.-L. da Vittoria ; b) *Ubi caritas et amor*, chant grégorien (la Manécanterie).

4. Prélude et Fugue en *sol* majeur (Band II, éd. Peters), J.-S. Bach (M. Charles Tournemire).

Les chœurs (*a cappella*) étaient dirigés par M. Pierre Martin, fondateur de la Manécanterie.

SAINT-FLOUR. — Nous n'avons pas pu signaler, en notre dernier numéro, la très intéressante idée de Mgr Lecœur, évêque de Saint-Flour. A l'occasion de la prochaine adoption de l'édition vaticane, Mgr l'évêque a en effet invité, en un *Congrès sacerdotal de chant grégorien*, tous les prêtres du diocèse. Plusieurs ecclésiastiques, déjà au courant, ont exposé à leurs confrères les bases de l'exécution pratique du grégorien ; citons en particulier MM. Sarrazin et Douhel, dont les explications ont pleinement édifié l'assistance. C'est là un très heureux essai : nous ne doutons pas que cette idée de Mgr Lecœur ne soit suivie par d'autres évêques.

SAINT-BRIEUC. — Voici la correspondance que nous annoncions en notre dernier numéro, et qui permet de rassurer bien des esprits émus par une critique sévère :

« ... Il ne faut pas que l'on juge la ville et le diocèse de Saint-Brieuc sur le son d'une seule cloche. Les centres où le grégorien a pénétré commencent à se compter. Tout d'abord le grand séminaire, où M. le chanoine Caharel a été l'initiateur du mouvement, chante le graduel Vatican après avoir exécuté celui de Solesmes pendant bien des années. Il est vrai de dire qu'on n'en est pas encore à la dernière perfection. Les communautés de Montbareil, du Saint-Esprit, le pensionnat Saint-Pierre, tous les collèges ecclésiastiques du diocèse, Lannion, Guingamp, Dinan, l'hospice de Dinan, la paroisse Saint-Jean-de-Lamballe, ont adopté l'édition Vaticane et plusieurs la prononciation correcte du latin.

Au-dessus de tout plane la petite maîtrise de la paroisse Saint-Michel de Saint-Brieuc, avec son inlassable directeur, M. l'abbé Dutertre. L'exécution du chant grégorien y est parfaite avec la prononciation mitigée du latin (sans les *ch* italiens). Le peuple lui-même s'y met et semble s'intéresser grandement aux offices. Au programme musical on voit figurer tour à tour pour les fêtes les messes *Brevis*, *Quarti toni*, *Douce mémoire*, *Papae Marcelli* ; tous les 2es dimanches du mois les fidèles alternent avec la « Messe des anges » de Perruchot. Les vêpres solennelles sont également alternées avec les faux-bourdons de Perruchot ou des maîtres du XVIe siècle. Une demi-douzaine de saluts complets, choisis dans le répertoire de la *Schola Cantorum*, viennent couronner cette liste, qui ferait envie à bien des cathédrales et des maîtrises de Paris.

Il faut aussi ajouter que toutes ces bonnes volontés, séminaire, communautés, maîtrises, etc., ont conquis leur droit d'obéir au Souverain Pontife et au bon goût comme à la pointe de l'épée, sans aucun encouragement, au milieu de mille difficultés ou tracasseries de toutes sortes.

Heureux ceux qui auront travaillé pour Dieu !

UN FANATIQUE BRIOCHIN.

RENNES. — A l'église Saint-Sauveur, à l'occasion de la fête de Notre-Dame des Miracles, le 8 février, la maîtrise, sous la direction artistique de M. l'abbé Gralland, a exécuté à son habitude des motets de Viadana, Anerio ; pendant le Triduum, les chanteuses paroissiales ont modulé des antiennes grégoriennes, des cantilènes du moyen âge en style grégorien, ainsi que des cantiques de M. l'abbé Brun.

Grenoble. — La *Schola Notre-Dame de Miséricorde* (chœur mixte d'amateurs), sous la direction de M. l'abbé Poncin, maître de chapelle de la cathédrale, fait remporter au vrai chant d'église — et à elle-même — de remarquables succès. Sa collaboration avec la maîtrise de la cathédrale et la Schola du grand séminaire, permet la célébration de superbes offices. Voici en effet le magnifique programme du concert spirituel donné à la cathédrale, le 22 janvier, pour la fête de l'œuvre des séminaires :

A l'entrée des évêques: *Ecce sacerdos magnus* à 4 v. (Vittoria). Après le discours : *Exsultate justi*, à 4 v. (Viadana) ; *Douce Reine du ciel*, cantique grégorien (Dom Lucien David) ; *O vos omnes*, à 4 v. (Vittoria); Litanies de la sainte Vierge, chant grégorien ; *Choral* final de la Passion selon saint Jean (J.-S. Bach) ; *Alleluia*, ℣. *Salve virga* (chant grégorien) ; *Ave vera virginitas*, à 4 v. (Josquin de Près); *Ego sum pauper et dolens*, à 4 v. d'hommes (G. Croce) ; *O pieux amour*, à 3 v. (H. Schütz) ; *Tota pulchra es*, prose du moyen âge.

Au salut : *Ave verum*, à 2 et 3 v. (Josquin de Près) ; *Homo quidam*, répons grégorien ; *Diffusa est* (Nanini) ; *Virgo gloriosissima*, antienne en chant grégorien ; *Tantum ergo* à 3 v. d'hommes (A. Lhoumeau) ; *Benedicam Dominum*, à 4 v. d'hommes (G. Croce).

Un groupe des chanteurs de la Schola Notre-Dame de Miséricorde a assuré les chants pour la bénédiction de la nouvelle église du Sacré-Cœur. Pendant l'installation du curé, qui a suivi : *Nous te louons, Père invisible* (abbé Brun). Pendant la messe basse : *Kyrie « Firmator sancte »* (éd. Vatic., VIII, ad lib.) alterné avec le trope français *Dieu tout-puissant* (Dom L. David) ; *O vos omnes* (Vittoria) ; graduel et alleluia de la messe du Sacré-Cœur ; *Ave verum* (Josquin de Près) ; *Ave regina*, antienne grégorienne ; *O Vierge très belle* (abbé Brun). A la fin de la cérémonie, *Christus vincit*.

Saint-Étienne. — Notre correspondant de Saint-Étienne nous écrit :

« Il faut que je vous parle de nos *Petits chanteurs au Genêt fleuri*. L'excellent Père jésuite qui a fondé l'œuvre des « Jardins ouvriers », le R. P. Volpette, a voulu, lui aussi, avoir sa manécanterie et la faire entendre en un concert au profit de l'œuvre. Il recrute, parmi les ménages qui possèdent un lopin de terre dans les jardins de la fondation, tous les enfants disponibles, et, de la collaboration du Père et d'un employé des postes épris de grégorien, est né le nouveau groupe.

« Trois fois par semaine, les petits chanteurs se réunissent et travaillent avec une bonne volonté évidente; leurs frères aînés, encouragés et stimulés, se sont joints à eux, de sorte que la limite d'âge pour faire partie de la manécanterie a déjà monté jusqu'à... vingt-quatre ans.

« Donc, nos petits chanteurs ont donné un *concert populaire* ; et, entre des chansonnettes, des variations sur la *Traviata* et le *Trouvère* exécutées avec un entrain endiablé par trois petits Italiens violonistes et harpiste, artistes habituels de nos quartiers ouvriers, étaient intercalés le *Kyrie « Firmator sancte »*, des versets alléluiatiques grégoriens, voire des motets palestriniens.

« Vous le voyez, vous n'avez rien de semblable à Paris. L'idée est excellente. Combien de ces grands jeunes gens resteront dans le bon chemin, grâce à l'amour de la belle musique, car le Père me disait que leur répétition les voyait venir parfois sans souper, plutôt que de la manquer, car ce sont des ouvriers qui viennent après la journée. Et voilà encore la musique devenant un facteur de moralisation. »

A côté de cette œuvre si intéressante, signalons que *les Enfants à Bethléem*, de Gabriel Pierné, viennent d'être donnés avec un énorme succès, au profit de l'œuvre catholique des colonies de vacances, par la Schola stéphanoise, la Symphonie, et un chœur de deux cent cinquante enfants, sous la direction de M. Louis Lefebvre, directeur de la Symphonie de Saint-Étienne.

Nous remettons au prochain numéro les nouvelles de l'étranger.





L'ÉCOLE LIÉGEOISE AU XII[e] SIÈCLE

L'OFFICE DE SAINT TRUDON

(*Suite*).

V. — LA NOTATION DE L'OFFICE

La notation de notre manuscrit se rattache au mouvement novateur messin. Elle est en belle gothique cursive sur lignes tracées à la pointe sèche dans l'épaisseur du vélin.

L'école de Metz est une des plus anciennes de la Gaule ; sa célébrité remonte au temps de Charlemagne, puisque depuis Chrodegand (ancien élève des écoles de Saint-Trond) le chant romain était cultivé et florissant [1]. Certains auteurs, comme le D[r] P. Wagner, pensent que l'école de Saint-Gall pourrait bien être la fille de celle de Metz.

L'école messine fut des premières à adopter les perfectionnements apportés à la notation musicale. En effet, « dès que du Mont Cassin en Lombardie, le point, principe du mouvement novateur de la notation, fut posé, elle s'en empara immédiatement et le propagea dans l'Europe occidentale et la Grande-Bretagne [2]. » Elle adopta en tout cas avec beaucoups de satisfaction les travaux de Guy d'Arezzo, tandis que sa rivale de Saint-Gall n'en fit usage que très tard, vers le XIV[e] siècle.

Il n'est donc point surprenant de voir les écoles du monastère de Saint-Trond, qui subissaient nécessairement l'ambiance de deux grands centres intellectuels (Metz et Liége), faire usage de la notation guidonienne dès la fin du XI[e] siècle.

L'école de Liége a toujours conservé dans sa séméiographie musicale la forme traditionnelle. Tous les manuscrits que nous avons consultés se rattachent à cette branche [3].

1. *Revue du chant grégorien*, janvier-février 1908, p. 83.
2. R. P. J. Thibault, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine*, p. 92. Picard, Paris, 1907. Hypothèse très discutée et gratuite de l'auteur. Nous la donnons pour ce qu'elle vaut.
3. Je dois à l'obligeance de M. l'abbé Simenon, professeur au grand séminaire de Liége, le plaisir d'avoir eu connaissance des intéressants manuscrits que possède la bibliothèque dudit séminaire. Je l'en remercie bien sincèrement.

Un fait curieux à constater, c'est que Saint-Trond abandonna à un certain moment la notation messine pour la notation gothique allemande, ainsi qu'en font foi certains manuscrits [1]. Quand eut lieu ce retour à la notation primitive ?... Nous pensons être dans la vérité en fixant le milieu du XIIIe siècle, époque où l'évêque de Metz céda ses droits sur ce monastère à Hugues de Pierrepont, prince-évêque de Liége, en échange de quelques terres situées dans le voisinage de Metz.

L'écriture de notre office n'est pas entièrement de la même époque. Les antiennes *Leta dies* et *O clara mundi* sont d'un graphisme postérieur peut-être d'un siècle. Il ressemble en tout point à un missel plénier de Stavelot du XIIIe siècle [2], dont le docte prieur de Solesmes Dom Mocquereau nous a donné un léger fac-simile [3].

Le texte et la notation de notre office sont-ils du même copiste ? Nous le pensons. Les syllabes placées proprement sous les groupes simples et les groupes composés, les espaces régulièrement observés, sont pour nous confirmer dans cette opinion. Les ratures sont excessivement rares, si nous en exceptons les 8 dernières portées du folio 99ro où le copiste paraît avoir été fort distrait. Le texte et la notation sont très lisibles et parfaitement conservés. Tracés l'un et l'autre d'une main légère et habile, ils nous laissent supposer que le compositeur de ces mélodies pourrait bien être aussi l'auteur de cette transcription, car, ainsi que nous l'avons vu, Rodulphe consacrait beaucoup de temps à ce genre de travail.

Les lettres capitales sont tracées au minium ainsi que les lignes du *fa*. Les lettres-clefs sont employées sur et entre les lignes, par quoi au commencement de chaque portée l'armature se trouve bien chargée. Les derniers feuillets sont plus sobres : pas de distinction pour le *fa*, et les lettres ne sont employées que sur les lignes.

Les deux antiennes écrites au XIIIe siècle ont le privilège de nous indiquer leur tonalité, VIIIe et IIIe ton.

Le bémol (♭) se trouve toujours placé après la note qu'il affecte.

Le punctum n'est jamais seul, la virga le remplace. Il n'est employé qu'en composition avec les autres signes.

Le dernier punctum d'un climacus (ou d'un groupe de la même famille) est bien souvent allongé et vaut deux temps premiers ; il est très employé dans les fins de cadences. Ex. : fol. 97, 9e portée, au mot *mortui*. Dans notre manuscrit no 24, ce signe allongé est traduit par deux punctums.
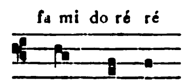
Dans cet office, la virga isolée n'indique pas par elle-même une note relativement élevée. Il en va tout autrement dans les neumes composés, où se justifie la remarque de M. Gastoué : « l'indication de plusieurs sons ascendants ou descendants unis se fait en superposant

1. Bibliothèque de l'Université de Liège, manuscrits nos 322 et 271.
2. British Museum, Add., no 18.031-2.
3. Dom Mocquereau, *Le Nombre musical*, p. 136.

les points, la note tirée de l'accent aigu (virga) étant toujours à la partie supérieure [1]. »

Le notateur de cet office emploie très souvent le *franculus* [2], qui a la forme d'une virga dont l'extrémité supérieure est légèrement développée. Ex. : fol. 96v, au mot *eterna* ; fol. 97, 2e portée, au mot *qui*. Ces virgas sont traduites dans notre n° 24 par deux puncta.

Il est intéressant de constater combien Rodulphe affectionne cette finale :



Les (formules) liquescentes sont employées avec prodigalité ; cependant, si l'on songe aux deux manières de les exécuter, on ne se formalise pas de leur emploi si fréquent. « On peut passer doucement à la suivante sans paraître la finir (la liquescente) ; cependant, si l'on aime mieux les proférer pleinement sans les rendre liquescentes, cela ne nuit point, souvent même cela plaît mieux [3] ».

L'*epiphonus* semble transcrit dans notre manuscrit par le signe 2e forme du podatus qui se trouve dans le tableau des neumes donné par Dom Pothier dans ses *Mélodies grégoriennes*, c'est-à-dire crochet et virga qui a comme parallèle virga et crochet pour traduire le *cephalicus* qui prend aussi cette forme.

Quant au *quilisma*, nous le trouvons sous deux aspects, à 2 et à 3 branches. M. Gastoué [4] nous dit « qu'il peut se trouver en tête d'un groupe et conséquemment doit être fort ». Ex. : fol. 101 ro, 3e portée, au mot *marcesset* ; fol. 98ro, 2e portée, au mot *puer*. En effet, dans le manuscrit n° 24, ces quilisma sont traduits par une double note et parfois, chose curieuse, par une note et demie, c'est-à-dire que le punctum n'a que la moitié d'un graphisme ordinaire. « Tantôt le quilisma est note de passage et par conséquent faible [5]. » En effet, cette note est tellement faible qu'elle disparaît complètement de notre manuscrit n° 24. Ex. : *Rorate* noté plus haut.

Le *quilisma* 2 branches, appelé aussi *pes quassus* [6], est une note longue. Ex.: fol. 100 ro, 4e portée, au mot *urbis* ; fol. 98 ro, 2e portée, au mot *Christum* ; fol. 101 ro, 7e portée, au mot *fruuntur*. Cette note est moins longue que pour le quilisma en tête de groupe ; elle n'est traduite que par un seul punctum dans notre manuscrit n° 24.

Pour ce qui est du commentaire esthétique de cet office, le lecteur le fera lui-même en parcourant les mélodies que nous publions ; nous nous bornerons à rapporter le jugement du Révérend Dom Pothier sur les com-

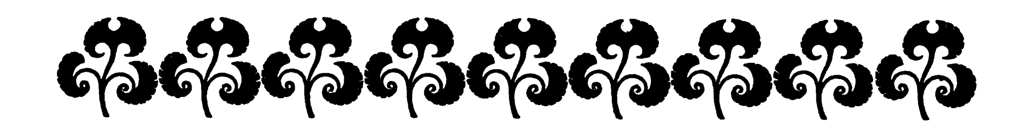
1. A. Gastoué, *Origines du Chant romain*, p. 160-170.
2. Voir Wagner, *Neumenkunde*.
3. A. Gastoué, *ibid.*, p. 171.
4. A. Gastoué, *Origines*, op. cit., p. 173 ; — *Cours théorique et pratique de chant grégorien*, p. 177 ; — *Tribune de Saint-Gervais*, p. 89, mars 1903.
5. Gastoué, *ibid.*
6. Dom Mocquereau, *Le Nombre musical*, p. 154, nos 73-74.

positeurs de cette époque et qui s'applique parfaitement à notre auteur. Parlant des œuvres musicales de sainte Hildegarde, la voyante de Bingen, il ajoute : « Les XIe et XIIe siècles ont vu naître, particulièrement dans les contrées germaniques et régions voisines, jusqu'en Normandie, toute une pléiade de compositeurs qui, sans éprouver la moindre tentation de toucher aux mélodies traditionnelles existantes, et voulant célébrer par de nouveaux offices ou messes propres certains saints alors plus en honneur, spécialement les patrons locaux, ont cru pouvoir donner essor à leur inspiration musicale, en dehors des limites habituelles de l'art grégorien. On les voit, en fait de progressions mélodiques, d'intervalles et de modes, ne pas se faire scrupule de franchir les bornes posées par les anciens. Alors déjà était facilement oubliée — on l'oubliera davantage encore plus tard, surtout aux XIVe et XVe siècles — la simplicité primitive, la discrétion classique, dont l'art grégorien s'était longtemps fait une loi [1]. »

(*A suivre.*) ANT. AUDA.

1. *Revue de chant grégorien*, XVIIe année, no 2, p. 39. A consulter avec fruit les autres études du même auteur sur les compositions de sainte Hildegarde, contemporaine de Rodulphe, dans la même revue, VIIe année, nos 1 et 4 ; VIe année, 50-53 ; VIIIe année, no 2.





Chronique des Grands Concerts

Au Châtelet, reprise fort goûtée du prélude et de la deuxième scène de *Fervaal* chantée par Mlle Chenal et M. Franz. La chaude orchestration du prélude, qui transporte dans un monde enchanté, met en valeur la maîtrise orchestrale de V. d'Indy, tandis que le dramaturge s'affirme dans la scène suivante. Après l'Élève, le Maître, qui, pour beaucoup, révèle son tempérament dramatique dans le troisième acte de *Hulda*. S'il est à craindre, comme certains le prétendent, que les opéras de Franck perdent à la scène, pourquoi n'en donne-t-on pas plus fréquemment des extraits dans nos grands concerts ? Il est étrange qu'au point de vue du théâtre, Franck soit aussi inconnu et aussi peu *arrivé* que le dernier de nos plus jeunes apprentis des grandes écoles...

Signalons en passant l'exécution de *Schéhérazade*, poème rutilant du soleil, étincelant de pierreries, vision d'Orient qui sert de cadre à une voluptueuse histoire d'amour. A côté de cette pure « musique », le *Don Juan* de Strauss ressemble beaucoup à l'élucubration d'un « Herr Doctor » en métaphysique, un peu rébarbatif et voulant paraître très « calé ». Musicalement, ce *thème varié* est tout à fait obscur et très difficilement analysable. De Moussorgsky on nous sert, le dimanche suivant, les *Tableaux d'exposition* : passages de génie, platitudes navrantes, obsessions capables de provoquer des hallucinations (comme « les Catacombes »); tout Moussorgsky est là : musicien-né, peu instruit et prédisposé à la folie. La brillante *España* de Chabrier, avec sa furia toute française, ses rythmes cocasses et sa truculente orchestration, fait un contraste savoureux aux *Tableaux d'exposition.*

Chez Chevillard, programmes de tout repos : *Roméo et Juliette*, *Tristan*, la *Symphonie en* ut *mineur* de Saint-Saëns, dont la partie d'orgue est tenue magnifiquement par L. Vierne. Au milieu de cela, un *Poème pastoral* de Ph. Gaubert, qui je n'ai pu entendre, un *Concerto pour violon* d'Ambrosio, dont l'intérêt ne me paraît pas mériter la place qu'il prend dans la séance, enfin l'inévitable Strauss avec *la Vie d'un héros...* Au point de vue « information », nous devons remercier les grandes associations de nous donner ces exécutions, qui nous font connaître l'art étranger ; mais au point de vue « musique », déclarons la guerre à ces géants : Reger, Strauss, Mahler, qui après avoir entassé Ossas sur Pélions, ne tirent pas de là gros comme une souris de musique.

Au Conservatoire, audition de *la Nuit de Noël*, premier acte du *Christus* de Liszt — conçu nécessairement, étant donné le sujet, comme *le Messie* de Haendel. — Un revirement se produit en faveur de Liszt : jusqu'ici considéré uniquement comme l'auteur des *Rhapsodies* et l'ami des grands musiciens du XIXe siècle, il commence à jouer le rôle de précurseur, d'abord pour Wagner, puis pour Franck et même Debussy. Il y a plus en lui : il y a un musicien parfois merveilleux, toujours savant et probe. Comment, avec ses qualités de premier ordre, tombe-t-il parfois dans la plus triviale platitude ? C'est un problème que l'exécution de ses principales œuvres permettrait peut-être de résoudre. En tout cas, il est souhaitable que ses trouvailles harmoniques et orchestrales soient plus connues, et qu'au lieu de jouer toujours les mêmes

mauvais poèmes symphoniques, on s'attaque à ses œuvres chorales, à peu près complètement oubliées.

M. Hasselmans a assumé une lourde responsabilité en montant *Héliogabale* de D. de Séverac. Ce n'était pas une mince besogne que d'exécuter chez Gaveau, dans des proportions réduites, une œuvre écrite pour les arènes de Béziers. On pouvait craindre en outre que la musique, forcément écrite un peu « gros », pour le plein air, en parût trop simple et trop facile dans une salle dont s'accommoderait un quatuor. Auteur et interprètes ont répondu par un triomphe à ces appréhensions légitimes. Voilà de l'art français : expressif, vivant, ayant à la fois ce sens exquis du rythme que possédaient les Grecs, et cette tendresse expansive que le christianisme a donnée au monde. Il m'a paru que D. de Séverac, malgré les incontestables beautés de la partie païenne, a été supérieur dans la partie chrétienne : l'homélie du diacre et l'*Alleluia* (tiré du chant grégorien) notamment, dont le succès a été significatif. C'est un heureux symptôme que cette introduction du plain-chant dans l'art moderne ; il est à désirer que nos compositeurs puisent à cette source intarissable et nous donnent un pendant à l'œuvre sublime de J.-S. Bach sur le choral.

La Société Nationale nous offre ce mois-ci de très intéressants programmes. D'abord un *Quatuor*, piano et cordes, de M. Labey, d'une très habile lecture, plein de jolies sonorités, et dont le scherzo, très réussi, a obtenu un vif succès. Puis des mélodies de L. Lambotte, dont on a goûté particulièrement la seconde : *Faisait-il beau*. Les pièces de piano de G. Dupont, magnifiquement interprétées par M. Dumesnil, en dépit des applaudissements qui les ont accueillies, ne m'ont paru être que de simples improvisations. Tout autre, la *Légende pour violon* d'Ermend Bonnal, qui traduit de pittoresque manière le rêve d'un poète devant des ruines féodales : une phrase douloureuse s'anime à la vision de ceux qui vécurent là autrefois... ; puis le mirage disparaît et le poème finit tristement. Louons aussi les mélodies de Bertelin, vaillamment présentées par la voix généreuse de Mlle Trelli. La dernière séance, consacrée aux œuvres de Magnard et de Chabrier, a été de tous point remarquable. La grande artiste Bl. Selva, qui n'a pas quitté le piano, s'est montrée, tant soliste qu'accompagnatrice, hors de pair. La *Sonate pour violoncelle et piano* de Magnard est un admirable chef-d'œuvre que les violoncellistes — M. Pollain qui la jouait tout le premier — devraient inscrire à leurs programmes. De Chabrier, nous retiendrons la délicieuse *Sulamite* chantée par Mme Raunay : quelle exquise musique et quel grand musicien !

La Manécanterie des petits chanteurs à la Croix de bois a donné chez Gaveau son concert annuel. Au programme : du chant grégorien, du Roland de Lassus, du Palestrina, du Vittoria, du M. Ingegneri, très bien exécutés comme toujours, sous la vivante direction de M. Martin, fondateur de cette œuvre artistique. Comme intermèdes : du Bach et du Schütz, par M. Gibert, du Bach encore et deux pièces austères et impressionnantes du grand Buxtehude, par M. Tournemire. Quel beau programme ! Disons d'ailleurs que le chant grégorien, représenté notamment par l'admirable *Alleluia* de sainte Agathe et *Ubi caritas et amor*, l'a emporté de haute lutte dans ce tournoi de chefs-d'œuvre.

Mlle H. Renié, entourée d'une brillante pléiade d'artistes : Mlle Croiza, MM. F. Touche et A. Hekking, a donné chez Erard son concert annuel, dont le succès a été encore peut-être plus grand que d'habitude. Mlle Renié, qui est certainement la première harpiste de notre temps, a exécuté entre autres avec une maîtrise indépassable les *Préludes nos 20* et *23* de Chopin et une pièce de Scarlatti qui ont eu les honneurs du *bis*. Parmi les compositions modernes, mentionnons la *Légende* de Ph. Gaubert, dont la première audition a été très favorablement accueillie, la 2e *Ballade* de Mlle Renié, et son charmant trio, dont le succès est toujours le même.

L'Édition mutuelle a donné deux séances consacrées à des œuvres d'intérêt très inégal. Mentionnons d'abord le *Quintette* de Turina, interprété par M Motte-Lacroix et le quatuor Lefeuve. Mlle Véluard exécute les charmantes pièces enfantines de M. Orban, excellent musicien dont nous avions déjà apprécié l'année dernière un *Scherzo* pour orchestre. Parmi les mélodies, citons : les *Chansons d'enfant*, de

J. Civil, un jeune très remarquablement doué ; la délicieuse *Chanson de la nuit durable*, de D. de Séverac ; *En aimant*, de Philip ; et le *Son du cor*, de Jean Cras, qui a eu les honneurs du *bis*.

Les quartettistes, nombreux et excellents, continuent à faire de bonne besogne. Citons en tête, cette fois-ci, le quatuor Luquin, pour sa cohésion, sa netteté et son excellente sonorité dans les œuvres *op. 29* de Schubert et *op. 13* de Borodine. Le quatuor Lejeune, toujours en quête d'investigations, nous présente un cycle tchèque qui justifie bien l'oubli dans lequel on laisse cette musique. Le quatuor Viardot interprète avec largeur et émotion le *Quatuor posthume* de Schubert, celui en *ré* de Borodine et le *Quintette* de Franck, — avec Mlle Boutet de Monvel au piano. Dans ce dernier, M. Viardot a donné aux deux premiers mouvements l'intensité tragique propre à ce chef-d'œuvre de l'art moderne.

E. Borrel.





PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

Réponses.

Fr. Ed.-M. — 1° Sur les chants qu'on peut exécuter dans les Expositions et les Saluts du Très-Saint-Sacrement, voir *Tribune*, X, 272 et 312, et XVI, 236, et les articles publiés en ce moment par dom Lohier, dans la *Revue du chant grégorien.* 2° Nous pensons comme vous sur la messe de César Franck : il ne faut point d'ailleurs, ainsi que ses œuvres vocales d'église en général (à part les offertoires), la prendre pour un des meilleurs exemples de la musique du maître. Ce sont des pièces de circonstance et d'utilité immédiate. Voir à ce sujet la petite biographie de Franck, écrite par M. A. Gastoué, dans la collection des *Contemporains*, n° 775 (Bonne Presse, 5, rue Bayard, Paris-VIIIe).

Abbé Georges T. — Non, il faut encore patienter pour voir l'Antiphonaire vatican. L'annonce que nous en avons faite (et qui avait déjà paru, d'ailleurs, dans plusieurs revues étrangères) exprime plutôt un désir qu'une certitude. Le tirage typographique d'une œuvre de ce genre, commencé depuis plusieurs semaines, demande en effet beaucoup de soins, et il est peu probable qu'en raison de la longueur de ce travail, le livre paraisse à la date espérée.

R. P. A. C. — Les chants arméniens que vous nous communiquez n'ont aucunement ni la valeur ni l'antiquité que leur attribue l'auteur de la note. Le texte peut n'être pas antérieur au XIIe siècle, la musique est le chant traditionnel des Arméniens-unis occidentaux (Méchitaristes), recueillie seulement au début du XIXe siècle par Bianchini ; elle diffère considérablement de celle des Arméniens orientaux, catholiques ou non, recueillie à peu près à la même époque.

N. B. — *A cause de la nombreuse copie du présent numéro, la bibliographie est remise au mois prochain.*

REVUE DES REVUES (*articles à signaler*) :

Les Chansons de France, n° 17. — Suite de la publication très intéressante des si curieuses chansons populaires du pays de Vannes, très particulières par leurs rythmes et leurs tonalités.

Revue musicale, n°s 3 et 4. — Suite de l'analyse du travail allemand de Schreyer sur « les suites d'octaves et de quintes et l'authenticité de certaines œuvres de Bach ». — Note sur la *Paléographie musicale*, n° 89 ; nous en détachons les passages suivants :

Aux pages 109 et 110, est une note que j'ai lue non sans impatience : « Dans les tableaux qui précèdent, on a donné la version mélodique proposée par les bénédictins de Solesmes, en 1905, à la Commission pontificale romaine de chant grégorien ; *cette version seule permet de saisir et d'expliquer la structure mélodique et l'harmonieuse composition de ce Credo.* Voici les corrections à ce projet introduites dans l'édition Vaticane par D. J. Pothier. *Le lecteur en appréciera la valeur* dans la suite de ce travail. » Suit un ensemble de sept groupes de citations dans chacun desquels figure le texte proposé par les bénédictins de Solesmes et, à côté, la « correction » introduite dans l'édition Vaticane.

Si les bénédictins estiment que leur version est « seule » capable d'expliquer la structure mélodique du *Credo* et que les « corrections » introduites dans l'édition Vaticane sont injustifiées, ils font bien de le dire, nul ne saurait leur en faire un reproche. *Amicus Plato; magis amica veritas*. Mais enfin, quand ces discussions finiront-elles ? et, puisque je viens de parler latin, *quousque abutere patientia nostra* ? Comment voulez-vous que nous, laïques, voyant les choses du dehors, nous persistions à nous intéresser à une restauration scientifique du plain-chant, si de tels désaccords se manifestent et se prolongent ? .. Que dis-je ? la cour romaine elle-même doit être désormais considérée comme n'ayant pas le sens du plain-chant !... Vraiment, tout cela met bien à l'aise les profanes qui sont accusés d'incompétence ou d'inintelligence grégorienne... ; après tant de travaux énormes, après tant de manuscrits collationnés et photographiés, la cour romaine, le Vatican, le Saint-Père, chef de l'Eglise, n'ont pas le sens du vrai plain-chant ! En une pareille situation, — étant données aussi quelques théories générales contestables qui interviennent dans le débat, — comment voulez-vous que ma foi grégorienne ne soit pas ébranlée ? Avouez que, si vous rencontrez, parmi les profanes, des détracteurs ou des sceptiques, vous leur laissez la part belle, car l'Eglise (à commencer par son chef, et y compris quelques-uns des vôtres) se trompe avec eux. Le très éminent directeur de la *Paléographie musicale*, dom André Mocquereau, — savant et travailleur admirable, — nous donne, à côté de sa version, celle de l'édition Vaticane, et, voulant laisser parler les faits, se borne à nous dire : le lecteur appréciera. Et comment voulez-vous que j'apprécie, à moins d'aller examiner à la loupe les centaines de manuscrits dont vous nous avez donné des photographies ? Est-ce le sens musical seul qui doit décider ? Mais notre sens musical s'est formé à l'Ecole moderne ; il nous faudrait un sens musical *grégorien*, et c'est ce que l'Eglise elle-même ne paraît pas avoir. A quel « lecteur » vous adressez-vous ? Il semble que vous vous déchargiez sur un arbitre chimérique d'un rôle bien gênant.

On sait que la *Revue musicale* est dirigée et rédigée par M. Combarieu, inspecteur d'Académie chargé du chant, et professeur d'histoire de la musique au Collège de France.

La Musique sacrée, n° 1. — Lettre de félicitations du Cardinal Merry del Val à cette revue. — N° 2. — Encartage : J. Fabre, *Libera me*, à trois voix et orgue [excellente et très pratique composition].

La grande Revue (décembre et janvier). — Maurice Emmanuel : *Le Chant à l'École* [excellent et très pratique article, où notre ami M. Emmanuel, professeur à la Schola et au Conservatoire, expose la leçon à tirer de la direction donnée par M. l'abbé R. Moissenet à la maîtrise de Dijon, avec exemples musicaux à l'appui.]

Musica sacra (Gand), n°s 6 et 7. — J. Bour : *Études liturgiques*, chants de *la Purification de la très sainte Vierge.*

Der Katholische Kirchensänger (Beuron), n° 2. — P. D. J. [Dom Johner] : *L'introït* Exsurge *du dimanche de la Sexagésime* [étude analytique et critique].

Musical Times, n° 816. — Frank Kidson : *La musique irlandaise au point de vue anglais* [fort intéressants rapprochements entre des versions de mélodies populaires irlandaises transcrites au XVII° siècle et au XVIII°].

Musica Sacro-Hispana, nº 2. — R. Mitjana : *Étude sur la décadence de la musique religieuse en Espagne au XVIIIe siècle* [suite ; étude très bourrée de faits et de documents].

Rassegna gregoriana, nos 11 et 12. — Th. Laroche : *Le Graduel romain et le* Liber Usualis *de 1903* [article ridicule, où l'auteur, dans un style plutôt... insolent, prétend prouver que l'édition Vaticane est un démarquage des éditions précédentes ! Étude émanant de quelqu'un d'incompétent et de non renseigné].

Bolletino ceciliano, nº 1. — Mgr Nasoni : *Musique et catéchisme* [excellent article sur l'enseignement pratique du chant au catéchisme].

S. I. M., nº 2.— L. de La Laurencie : *Rameau et ses descendants.* — R. P. Thibaut : *Le concert classique oriental* [avec notation de nombreuses pièces anciennes et modernes de musique turque].

Musica sacra (Milan), nº 12. — D. A. N. : *Musique et orgues du dôme de Milan* (étude historique, suite).

Psalterium (Verceil-Pérouse), nº 2. — Encartage : *Stabat mater*, pour trois voix d'hommes et orgue, de R. Casimiri.

N. B. — Le dernier numéro ayant contenu, par suite des nécessités du tirage lithographique, un encartage d'importance double, le présent fascicule n'en contient pas.

Supplément : *Tablettes de la Schola.* A ce sujet, quelques-uns de nos lecteurs se sont plaints de ne pas avoir reçu régulièrement soit la *Tribune*, soit son supplément. Disons que notre revue paraît régulièrement le 20 de chaque mois et est expédiée aux abonnés entre le 20 et le 25 au plus tard ; les *Tablettes*, de leur côté, étant imprimées à part, sont subordonnées aux dates des concerts de la Schola. Lorsque ce supplément est prêt, nous le joignons à la *Tribune* ; sinon, nous l'expédions à part. Nous prions ceux de nos amis qui n'auraient pas régulièrement l'une ou l'autre de ces publications, de réclamer à la poste.



Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-septième Année | N° 4 | Avril 1911

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)	269, *rue Saint-Jacques*, 269	*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10** fr.	**PARIS (Ve)**	Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.	14, *Digue de Brabant*, 14	Union Postale. **7** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.	**GAND (Belgique)**	

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

MORT DE M. A. GUILMANT

La *Schola* est, de nouveau, rigoureusement frappée. Après les deuils qui se sont succédé depuis dix-huit mois, après des inquiétudes récentes, voici un nouveau coup du sort. Notre Président et professeur d'orgue, le cher maître Alexandre Guilmant, a succombé, le 29 mars, à la suite d'une atteinte de grippe qui le retenait à la chambre depuis quelque temps. Ses obsèques ont eu lieu, samedi 1er avril, en l'église Saint-Martin de Meudon, sa paroisse. Nous unissons nos condoléances aux regrets de sa famille et nous recommandons sa mémoire à celle de tous nos amis.

R. I. P.

La rédaction de la *Tribune* consacrera un **fascicule spécial** à la mémoire de A. Guilmant; ce numéro exceptionnel paraitra dans le cours du mois prochain.

CINQUANTENAIRE

DU PREMIER

CONGRÈS PARISIEN ET RÉGIONAL

DE

Chant Liturgique et de Musique d'Église

Les 12, 13, 14 et 15 juin 1911

A PARIS

PROGRAMME GÉNÉRAL

Avec l'agrément de S. G. Mgr Amette, archevêque de Paris, un **Congrès** de *chant liturgique* et de *musique sacrée* a été organisé, par un groupe d'amis de l'art religieux vraiment respectueux des prescriptions de l'Église. Il est destiné à grouper, dans une manifestation commune — cinquantenaire du premier Congrès de plain-chant et de musique d'église — tous ceux qui, à Paris et dans un large rayon, s'intéressent à cette question éminemment *vitale* et *pratique* de l'exercice solennel du culte. Un comité d'honneur et de patronage, comprenant de hautes personnalités ecclésiastiques, grégoriennes et musicales, a été formé (consulter le programme détaillé, n° 2). Le *Comité d'initiative et d'organisation* comprend :

MM.

L'abbé RICHARD, curé de Saint-Pierre-du-Gros-Caillou, *Président* ;
Chanoine GRÉA, curé de Saint-François-Xavier,
L'abbé GAUTIER, curé de Saint-Gervais,
L'abbé LASSIER, curé de Saint-Eustache, } *Vice-Présidents* ;
Amédée GASTOUÉ, professeur à la Schola et à l'Institut catholique, *Directeur du Congrès* ;
Félix RAUGEL, maître de chapelle de Saint-Eustache, *Secrétaire* ;
A. de VALLOMBROSA, organiste du grand orgue de Saint-Leu, *Secrétaire adjoint* ;
Eugène BORREL, fondateur de la Société Haendel, *Trésorier* ;
Abbé RENAULT, maître de chapelle de l'église métropolitaine de Notre-Dame ;
P. DREES, maître de chapelle de Saint-François-Xavier ;
Joseph BONNET, organiste du grand orgue de Saint-Eustache.

Le Congrès s'ouvrira le *lundi de la Trinité, 12 juin*, et sera clos le *jeudi de la Fête-Dieu, 15 juin.*

De son ouverture jusqu'à sa clôture, les exercices comprendront, chaque jour :

A 9 heures du matin, grand'messe solennelle ; *à 10 heures 1/2*, 1re séance (rapports les plus importants) ; *à 2 heures 1/2*, 2e séance (communications diverses) et leçon pratique d'ensemble grégorien ; *à 5 heures*, office solennel ou concert spirituel ; *à 9 heures du soir*, réunion amicale.

Sauf modifications de détail, les *cérémonies religieuses* auront lieu à l'*église* SAINT-EUSTACHE, les séances à l'INSTITUT CATHOLIQUE.

Le détail des cérémonies sera donné ultérieurement. Nous pouvons cependant dire que le Comité a pu obtenir, d'ores et déjà, le concours des maîtrises de NOTRE-DAME, de SAINT-FRANÇOIS-XAVIER, des « CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS », des chœurs de la SCHOLA, de la « MANÉCANTERIE DE LA CROIX DE BOIS », et de la « SCHOLA *Sanctae Caeciliae* », etc.

CONDITIONS MATÉRIELLES

Bienfaiteurs du Congrès. — Il est créé une carte de *membre bienfaiteur* du Congrès au profit des personnes qui souscriront une somme d'au moins *50 fr.* pour les frais du Congrès. Cette carte donnera droit à *trois places réservées* à tous les exercices et à l'insertion du nom de son titulaire dans la *liste des membres bienfaiteurs.*

Congressistes. — La carte de congressiste, contre un versement de *10 fr.*, donnera droit à une *entrée permanente* à tous les exercices du Congrès.

Les ***Bienfaiteurs*** et les ***Congressistes***, avec le programme général et les programmes détaillés du Congrès, recevront une *plaquette commémorative* contenant les *chants grégoriens* exécutés à tous les offices de ces quatre jours.

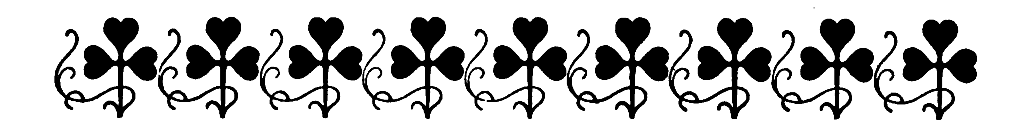
Les ***rapports*** et ***communications*** à présenter au Congrès devront être envoyés, *avant le 31 mai*, à l'Institut catholique, au nom de M. A. Gastoué, *Directeur du Congrès ;* ces communications devront être relativement brèves, et leur lecture ne pas excéder dix à quinze minutes. Elles seront publiées ensuite par les soins du Comité.

Ces rapports pourront porter soit sur un sujet *historique local* intéressant la musique sacrée : anciennes particularités du chant liturgique, — proses, offices propres ; — maîtres de chapelle, compositeurs, orgues, etc., soit sur un sujet *pratique* : organisation et restauration du chant liturgique, groupements divers et propagande, etc.

Les questions *d'ordre administratif* devront être transmises à M. F. RAUGEL, *Secrétaire du Congrès*, à l'église Saint-Eustache, à Paris.

Les *adhésions* au Congrès, contre remise des cartes, seront centralisées par M. E. BORREL, *Trésorier du Congrès*, même adresse.





En marge d'une Antienne : Le « *Salve Regina* »

(*Suite.*)

Si maintenant nous remontons à certains événements de la vie de saint Bernard, nous verrons clairement d'où procède la seconde partie de notre récit.

« Il n'était pas seul, — nous dit Guillaume, le futur abbé de Saint-Thierry ; « — Dieu était avec lui, et les Anges saints formaient sa garde et le comblaient « de consolations : la chose est absolument manifeste. Car, une nuit ayant « répandu son âme devant le Seigneur, avec plus d'ardeur que de coutume, « il s'assoupit légèrement : et voici qu'il entendit le bruit des voix d'une « grande multitude qui semblait passer. S'étant éveillé [de sa somnolence] « et entendant plus distinctement ces voix, il sortit de la cellule dans laquelle « il prenait son repos, et se mit à leur recherche. Non loin de là se trouvait « un épais fourré, couvert de ronces et d'épines, que depuis longtemps il a « fait disparaître. [Et qu'aperçut-il ?] au-dessus des buissons, [les anges], « disposés de côté et d'autre en deux chœurs paraissant se répondre : [ils « demeurèrent] en ce lieu pendant quelque temps; et l'homme saint les « entendait, et il était tout ravi d'aise. Le mystère [caché] dans cette vision, « il ne le comprit pas sur l'heure; [il n'en eut la signification] que quelques « années plus tard, lorsque les bâtiments claustraux ayant été déplacés, il vit « que l'*oratoire* occupait le lieu même où [précisément] il avait entendu ces « voix [1]. »

Ce fait miraculeux arriva durant la première maladie de saint Bernard à Clairvaux, suivant ses biographes : c'est-à-dire en 1117. A cette époque l'homme de Dieu habitait déjà la cellule écartée que son ami Guillaume de Champeaux lui avait fait construire hors clôture, pour l'obliger ainsi, loin des siens, à suivre un traitement plus confortable que le régime cistercien, et absolument nécessaire pour obtenir un rétablissement complet. Tout ceci nous est une preuve de la confusion qui existait déjà sur ces faits à Clairvaux. On ne voit pas, en effet, comment Bernard eût pu, à quelques jours de là, donner au Chapitre l'explication *supposée*, puisqu'il n'eut que plus tard l'*intelligence* de ces événements [2].

1. *P. L.*, t. CLXXXV, *Vita prima*, auctore Guillelmo, n° 34, col. 247.
2. L'opinion insoutenable de M. Guignard (*loc. cit.*, col. 1740-1) ne peut s'expliquer que par la confusion de l'auteur dans ses recherches sur l'emplacement pri-

Je dis *supposée ;* car, si ici la confusion est évidente, son commentaire nous en est fourni par le narrateur lui-même, et il est tout à sa charge. C'est du moins ainsi que peut s'entendre le *valde probabilem* du texte : « il tint *probablement* ce discours », *illo suo modo mirabili*, etc... ; quoique la traduction « tout à fait remarquable » soit aussi très acceptable. La confusion encore l'amène à réunir en un seul récit deux faits absolument distincts : la dédicace de l'église et la révélation du *Salve*. Pour cette dernière, il convient d'écarter de suite les artifices de style ; et que reste-t-il ? Saint Bernard, qui reposait *au milieu de ses frères* (il avait dès 1118 quitté sa cellule provisoire), entend dans l'église (celle du *Monasterium Vetus*), le *Salve* chanté par les anges. Nous reviendrons plus loin sur la fin de cette narration.

L'important, c'est de constater que Jean l'Hermite a bien *situé* son récit. On peut s'en convaincre facilement en se reportant au premier plan de Clairvaux. Le saint abbé, nous dit l'écrivain, dormait *monachis circumquaque* ; aussi dut-il se lever *secrètement* ; et il se rendit à l'église : *sur la pointe des pieds, pedetentim.* Pour avoir entendu ces chants, il lui fallait être *très près* de l'église. Or dans le nouveau Clairvaux, se trouvait comprise la cellule construite en 1117; elle était *isolée* de tout bâtiment ; c'est là que vécut vraisemblablement saint Bernard, après le transfert du monastère primitif; là aussi que très certainement il mourut. De plus, le *dortoir* de la seconde maison était beaucoup plus éloigné, relativement, que le premier, de l'église. S'il était nécessaire de marcher *pedetentim*, c'était pour ne pas être surpris ; ce qui fût inévitablement arrivé avec la disposition du *Monasterium Vetus.* Celui-ci se composait d'un rez-de-chaussée occupé par le réfectoire et la cuisine. Au-dessus, le dortoir auquel on accédait par un escalier ; suivaient sur la même ligne deux cellules, dont celle du milieu était occupée par saint Bernard. Cet édifice était rattaché à l'église, de sorte que l'escalier conduisait *directement* à la porte de l'*oratoire.* La démonstration nous paraît évidente.

Quant à la date elle-même de l'événement, s'il faut admettre les données d'Aubri de Trois-Fontaines, on ne peut la placer qu'entre les années 1131 et 1133. Il se pourrait toutefois que le chroniqueur du XIII[e] siècle, par condescendance pour les moines de Saint-Bénigne de Dijon, ait cru devoir placer le récit du miracle arrivé chez eux avant celui de Clairvaux ; et alors il faudrait placer la date entre 1118 et 1130. Mais de la part d'un cistercien, la chose paraît invraisemblable.

Une phrase reste embarrassante : *quod et factum est, ut adhuc plerique testantur.* De décision d'Eugène III prescrivant le *Salve* dans les églises, on n'en connaît point. Ce n'est pas une preuve contre Jean l'Hermite. A supposer qu'il faille le suspecter, on ne peut pourtant le croire assez naïf pour s'exposer à affirmer une chose sur laquelle il eût

mitif de Clairvaux. Il n'était pas possible à saint Bernard d'appliquer à un oratoire construit ce qui s'était passé à une distance suffisamment appréciable, et en terrain complètement inculte.

été certainement démenti. A toute rigueur, nous aimons mieux croire qu'il faut entendre ici : les *Eglises de Citeaux* ; en rapprochant de ce texte celui d'Aubri (voyez plus loin), l'on se demande s'il ne s'agirait pas plutôt ici d'une confirmation par le pape des décisions du chapitre général dont parle le chroniqueur : le souverain pontife étant cistercien, la chose s'explique très bien.

Nous croyons donc pouvoir établir : que saint Bernard, très probablement après 1130, a pu entendre le *Salve* à Clairvaux ; que celui-ci, admis par un chapitre dont on ignore la date, a dû se trouver confirmé par Eugène III, ce qui est très vraisemblable, surtout si l'on songe aux difficultés nombreuses qu'il pouvait y avoir, aux débuts de l'Ordre, à faire accepter un nouveau chant ; enfin, que cet événement eut lieu au *Monasterium Vetus*.

A tout prendre, ce récit a beaucoup moins les apparences de la *pure légende* que le suivant.

Cette « histoire » est tirée de deux manuscrits du xve siècle conservés à la bibliothèque de Munich : cod. lat. 9810 et 18.558. Elle a été déjà publiée par M. Wagner dans un excellent travail sur le *Salve Regina* [1], qu'il m'a fort aimablement communiqué. La traduction allemande paraît très fidèle, en sorte qu'elle dispense de recourir au texte latin :

« Or donc, dans un vieux monastère des temps passés, vivaient deux jeunes « novices de vertu très ordinaire ; leur père maître les excitait à la pratique « entière des bonnes œuvres, mais surtout à une grande dévotion pour Notre-« Dame, dévotion dont il était lui-même tout rempli. Et cela leur fut très pro-« fitable. Il les avait un jour conduits dans le verger, pour prendre quelques « moments de récréation. Pour lui, très éprouvé par ses veilles nombreuses, « il ne tarda pas à s'endormir. Tout près de là se trouvait un grand bassin, « rempli, comme d'ordinaire, d'eau et de poissons. Lorsque les novices virent « que leur maître sommeillait, ils s'approchèrent de l'étang ; et cédant à l'en-« train de la jeunesse, ils déposèrent leurs vêtements sur les bords, dans l'in-« tention de prendre un bain. L'eau était peu profonde : et cependant, ils se « noyèrent. A son réveil, le vieillard les chercha avec anxiété, s'employant à « rappeler ses deux disciples par des signaux et des cris. Enfin, rassemblant « toutes ses forces, il leur jeta un dernier appel ; et déjà il se disposait à partir, « lorsque l'idée lui vint que peut-être ces enfants s'étaient baignés : lors il les « trouva noyés. Quel lamentable spectacle ! Il appelait de ses sanglots les « moines, suppliant Dieu et ses saints qu'ils eussent souvenance de ces âmes ; « répétant qu'il ne pouvait et ne voulait être consolé que si la Majesté Divine « daignait lui accorder de connaître ce qu'étaient devenus ces jeunes gens « dans l'éternité. Tandis que le bon vieillard s'abîmait dans son chagrin et « sa douleur, on s'en remit, sur le conseil de tous, à saint Bernard qui était « abbé dans le voisinage. On lui raconta toute l'aventure, le priant de se « mettre sans retard en oraison, afin que la prière du pauvre père maître « trouvât grâce auprès du Seigneur.

« Et saint Bernard fut pris de compassion, et tout incontinent se mit à prier « avec ses moines.

« Et voici qu'une nuit il fut conduit sur une haute montagne, et là il vit une

1. P. Wagner, *Eine bisher noch nicht veröffentliche Legende über die Entstehung des Salve Regina* (*Theol. Rev.*, 1903, n° 7).

« vallée profonde enveloppée d'épaisses ténèbres. Chose merveilleuse ! les « deux âmes étaient plongées au milieu de l'abîme; et elles s'avançaient, s'avan- « çaient encore, sortant lentement, pareilles à deux étoiles. Mais il les distin- « gua à peine, car les ténèbres étaient si épaisses qu'elles atténuaient tout leur « éclat. Cependant, à mesure qu'elles se rapprochaient, Bernard entendait de « façon toujours plus distincte le chant de ces âmes : c'était un certain can- « tique *Salve Regina*, et elles le poursuivirent *jusqu'à la fin*.

« Saint Bernard, qui ne savait pas de quelle *reine* il était question, vit alors « au-dessus de ces âmes un grand soleil. Et les étoiles montaient, et le soleil « descendait vers la vallée. C'était la glorieuse Vierge Marie dont il est dit : « *mulier amicta sole et luna sub pedibus ejus*. (*Apocalypse*, XII, 1.)

« Ainsi les étoiles resplendirent dans la lumière éblouissante du soleil, et « les âmes des jeunes gens furent délivrées de leur peine par la Vierge sainte.

« Or, c'est dans cette vision que saint Bernard apprit le *Salve*. Il l'ensei- « gna à ses moines, en y ajoutant ces mots : *O clemens, o pia, o dulcis Virgo* « *Maria*.

« Dieu soit béni et la très sainte Vierge[1]. »

Le lecteur n'aura pas eu de peine à reconnaître dans la gracieuse légende que nous venons de citer le récit même de Guillaume de Saint-Thierry, mêlé à quelques fragments empruntés à la *Vita quarta* : la vallée profonde, les âmes *au-dessus* de l'abîme, et peut-être aussi les étoiles figurant les deux chœurs ; d'autre part le chant du *Salve* poursuivi *bis zum Schlusse* [*ex integro usque ad finem*]. Il est très facile, on le voit, de démêler ici l'élément primitif de la légende : en conclure que Guillaume de Saint-Thierry est un témoin sans valeur nous paraîtrait un peu abusif ; mais, d'ailleurs, personne n'y songe.

Une expression, dans ce texte, attire l'attention : *usque ad finem*. Ces mots étaient-ils donc si nécessaires dans l'une et l'autre narration ? Aurions-nous déjà là une indication qui permettrait de faire remonter au XIIe siècle même l'origine des contestations relatives aux clausules finales du *Salve*[2] ?

1. A propos de ces apparitions des anges, voici ce que rapporte aussi Martin de Navarre, prieur d'Azspilcueta, dans son *Manuale de oratione et Horis canonicis*, ch. XIX, n° 183 : « Fama est, sapidam illam orandi formam *Salve Regina* olim *innostra* « *Roncavalle* sabbatis solitam ab Angelis decantari apud quemdam fontem (quem ab « eo tempore in hoc praesens Angelorum fontem appellant), quam [antiphonam], ut « alii aiunt, sanctus Bernardus audivit decantari, quamquam alii *cantionem nauticam* « (cf. plus loin) appellant, eo quod nautae, praesertim naufragantes, magna cum « intentione animi ea utuntur ». Vide apud Bourassé, *Summa de Laudibus B. M. V.*, III, 658 [coll. Migne].

2. C'est toutefois probable. Un autre document donne à notre avis l'origine première de la légende des mss. de Munich et ainsi en diminue de beaucoup la portée. Dans un psautier de Peterborough, écrit vers le milieu du XIIIe siècle (Bruxelles, Bibl. roy., cod. [9961-62] 693, f. 129) on lit avant le *Salve* la note suivante : « Saint Bernard, abbé de Clairvaux, voyant deux âmes retenues et empêchées dans leur ascension au ciel par une bande de démons, les entendit implorer le secours de la sainte Vierge. Ils chantaient cette antienne, et immédiatement ils furent délivrés par deux anges envoyés par la Vierge Marie, lesquels les emportèrent au ciel. » Cf. L. Delisle, *Mélanges de Paléographie*, Paris, 1880. — Cité par Julian, *Dict. of hymnology* (1907). On connaît l'exergue empruntée à Dante Alighieri (1265 + 1321) par le prince de Polignac et placée par lui en tête d'un charmant madrigal spirituel sur le *Salve* : « Là, je vis assises sur la verdure, et parmi les fleurs, des âmes qui, du « dehors, ne s'apercevaient pas à cause de la vallée : elles chantaient *Salve Regina*. »

Le cas serait très intéressant, rapproché de ce que nous signalions à propos du ms. 736 de la Bibliothèque Mazarine. Déjà, dans un article trop peu remarqué, M. Gastoué s'était ainsi exprimé : « Bien que l'exclamation *O clemens* et ce qui suit paraissent avoir fait partie du texte d'Adhémar (à l'exception du mot *Virgo*), il est possible que certaines églises aient arrêté le texte au mot *ostende.* »

C'est aussi l'opinion que nous avons cru pouvoir émettre en comparant cette finale du *Salve* au *Tu nobis* de l'*Ave verum* [1].

« Ce qui est sûr, poursuit M. Gastoué, c'est que dans le ms. 736 de la B. M. du commencement du XIII[e] siècle, le *Salve Regina*, ajouté à la suite d'un sermon de saint Bernard sur le *Cantique des cantiques* (f° 180), avait été terminé avec un renvoi à une note. Il eût été sans doute intéressant de connaître la teneur de cette note, mais elle a été grattée, *ainsi que le renvoi et la fin de l'antienne, que le copiste a remplacé par la conclusion ordinaire* : *O clemens*, etc... [2] »

Peut-être cette note contenait-elle les variantes cisterciennes que l'on trouve déjà dans des documents du XII[e] et des recueils des XII[e]-XIII[e] siècles ; ceci pourtant est peu probable, car ce n'était pas là l'habitude des copistes, dont l'espace à remplir très restreint était d'ordinaire le principal souci.

On connaît la légende courante au sujet des trois invocations. Saint Bernard, chargé par le pape Eugène III de décider l'empereur Conrad à entreprendre une nouvelle croisade, avait quitté Clairvaux sur la fin de février et faisait route vers l'Allemagne. Ses principales étapes nous sont connues : Toul, Arras, Saint-Bertin, Ypres, Bruges, Afflighe, Liége, Mayence, Worms, Francfort, Fribourg en Suisse ; Bâle à deux reprises, Constance. Enfin, après un passage à Fribourg, il arrive à Spire par Hagenbach, dans la journée du 24 décembre, vigile de Noël. Il y fut reçu en triomphe, avec croix et bannières, par l'évêque entouré des clercs et du peuple. Au son des cloches on se rendit au Dôme où l'empereur l'attendait, suivi de toute la cour. C'est alors que saint Bernard, entendant chanter le *Salve*, aurait, dans son émotion, ajouté les dernières paroles de cette antienne.

Dom Schubiger, dans un article où il entre plus de piété que de solide argumentation, nous donne les détails suivants :

« Dans le dôme de Spire, cette antienne et surtout les paroles finales furent

(*Purgatoire*, ch. VII, 27.) Au chant VIII, le poète est dans la vallée. Il voit « sortir « d'en haut et venir en bas deux anges avec deux épées flamboyantes » (8) ; « tous « deux viennent du giron de Marie pour garder la vallée contre le serpent qui va « venir à l'instant » (12). Le méchant reptile vient en effet, mais « sentant l'air qui « se fendait sous les ailes vertes, le serpent s'enfuit, et les anges remontèrent à « leur place en volant d'un vol égal » (35). Connaissant le caractère didactique de la *Divine Comédie*, ne pourrait-on pas voir dans ce récit une allusion du poète à la légende dont nous parlons ? Bien entendu, ce rapprochement est une très large hypothèse.

1. Cf. *article cité*, p. 11 du tirage à part.

2. *Le Salve Regina, ses origines et son histoire*, dans l'*Echo de Notre-Dame d'Avioth* (Meuse) [1902, nov.-déc. ; 1903, janv., févr., mars].

consacrées d'une manière particulière : on décida qu'on les chanterait non seulement en de certains temps, mais tous les jours de l'année, et en souvenir de S. Bernard, on fit placer quatre plaques d'airain sur le sol de la nef, là ou le saint abbé avait marché, au lieu même où, pour la première fois, étaient sorties de sa bouche les paroles que l'on fit graver sur les plaques dans l'ordre suivant :

« O CLEMENS | o PIA | O DULCIS | MARIA. ||

« La première de toutes fut placée près du grand portail, et la dernière tout près de l'escalier du chœur royal, au pied de la célèbre image de la sainte Vierge, patronne de la cathédrale de Spire[1]. »

Cette statue, remarquons-le, joue aussi un rôle dans cette histoire. Quand saint Bernard eut terminé son chant, la Vierge s'inclina devant lui et le remercia ; mais l'abbé de Clairvaux, *grandement offusqué*, se serait écrié : « Les femmes doivent se taire à l'église. » Telle est l'étrange narration que les Bollandistes qualifient justement de grotesque et qu'a cru devoir ou enregistrer ou inventer Wilhem Eisengrein dans son *Chronologia rerum amplissim. urbis Spiræ*, paru à Dilingen en 1564.

Si l'on avait eu recours à ce texte, l'on aurait vu que saint Bernard, non seulement n'entendit pas chanter pour la première fois le *Salve* à Spire, — comme l'affirme Dom Schubiger, — mais bien encore qu'il *l'entonna lui-même*. De plus, le chroniqueur ne nous parle pas du tout de quatre plaques, mais seulement de trois (212 v) an. 1147 : « Obuiam « procedente suscipitur atque (ut apostolicum legatum decet) ad sum- « mam deducitur ecclesiam. In hac vir B. genibus flexis diuam Parthe- « nicen patronam salutando *Antiphonam inchoat*, SALUE REGINA MISERI- « CORDIAE, etc... (213r), qua continuata adiscit clausulas has : *O clemens*, « *o pia, o dulcis Maria...* » Suit la légende du salut donné par la Vierge à saint Bernard. Puis, ces paroles : « *exstant adhuc circuli in pauimento* « Maioris ecclesiæ *tres*, quo S. Dei vir prostratus uirginem Mariam « salutando adorauit. » En 1689, eut lieu un incendie dans lequel ces plaques circulaires furent détruites ; on les a remplacées par quatre grilles de pierre enchâssées dans le sol et situées sous les quatre voûtes du transept. Mais Eisengrein ne nous dit pas quand avaient été posées les premières plaques ; bien plus, *il ne rapporte aucune inscription*, et leur place actuelle ne correspond pas à ce que dit Dom Schubiger.

Ajoutons que tous les auteurs, depuis le XVIe siècle, affirment, à la suite de la Chronique de Spire, que la foule était si nombreuse à l'arrivée de Bernard que l'empereur dut frayer lui-même un chemin au saint homme,

1. Cf. Dom A. Schubiger, dans la *Maitrise* de Niedermeyer et d'Ortigue, 1er article (15 mai 1859), col. 9-10.

Les Bollandistes citent à ce propos un passage d'un *Iter Romanum* de Papebroch, où on lit à la p. 39 : « Ad eam omnes studiosi nostri quotidie sub quintam conve- « niunt ac *Salve* decantant cum litaniis ». (Cf. *Acta sanctorum*, t. XXXVIII, 4e d'août, pp. 206-7.) On ne saurait invoquer ce texte en faveur d'une tradition ; c'était en effet l'habitude, comme nous le verrons, de chanter, à cette époque, sur les cinq heures, l'office de *Beata* que le peuple appelait vulgairement le *Salve*, du nom de l'antienne célèbre.

Un bréviaire d'été du XVe siècle *secundum ordinem spirensem* [Vatican, Palatin 514] ne la renferme pas.

pour lui permettre de pénétrer dans la nef de l'église. Ceci est dénué de fondement. Eisengrein ne rapporte pas le fait à ce propos, mais plutôt dans le sens de la *Vita prima*. Il est visible que toute cette série de légendes peut s'expliquer de la manière suivante :

La *Vita prima*, non à la date du 24 décembre (arrivée de Bernard à Spire), mais à celle du 28, nous rapporte ceci (lib. VI, cap. v, n° 17) au sujet d'une réunion qui devait se tenir à la cour : « Ubi vero egressi « fuimus et Rex ipse cum principibus Sanctum Domini deducebat ne « comprimerent eum turbæ. »

Or voici, d'après une chronique de la première moitié du xve siècle, les développements donnés à cette simple mention de biographe :

« L'an 8e de Conrad, du seigneur MCXLVII. Saint Bernhard brilla en Alle- « magne par de nombreux miracles, selon Vincent. Car à Spire, durant la « prédication du saint, il y avait un tel concours de peuple que le roi Conrad, « afin d'éviter que Bernhard ne fût étouffé par la multitude, [finit par] *se « dépouiller de son manteau*, et prenant l'homme de Dieu *dans ses bras* le « conduisit hors de la basilique où il prêchait la croix. Et comme pour « achever son œuvre, le saint entrait dans l'Eglise Majeure (majorem Ec- « clesiam) il fut salué par une statue en bois représentant la Vierge et qui « était comme informe et prête à tomber en poussière, par suite de sa vétusté. « L'image lui dit *en français* (gallice), les paroles suivantes : « Ben venia mi « Fra Benharde ». Et celui-ci de répondre : « Grant merce mi Dompna [1] ».

(*A suivre.*) D. J***

1. CHRONIQUE d'Hérimann Korner, écrite en 1435 (Dominicain à Lubeck, 1402 + 1438), apud Georg. Eccard, *Corpus historicum medii ævi...*, Lipsiæ, 1723, t. II, col. 689 ; une édition récente de Korner a été publiée en 1895 à Göttingen : *Die Chronica Novella des H. Korn.*, in-4°, XXXVI-650 pp. — J'ignore si le mot *basilica* doit ici s'entendre d'un édicule annexé à l'église principale. Le Vincent dont parle Korner n'est pas, comme l'on pourrait s'y attendre, Vincent de Beauvais. Nous croyons qu'il s'agit d'un chanoine de Prague qui écrivit une chronique « ab anno Dni 1140 usque 1167 ». Il parle en effet des miracles de saint Bernard, mais sans aucune allusion à ces faits. Cf. *Mon. Germ. hist.*, *Script. XVII*, pp. 662, 663.





Nouvelles Musicales

PARIS. — Le mouvement grégorien et liturgique s'étend peu à peu, par un effort continu, et nombreux sont les fidèles, surtout les fidèles, qui s'y intéressent. Nos *Tablettes* signalaient récemment la décision des chœurs de la Croix-Rouge, tout acquis au *Motu proprio* ; c'est un heureux symptôme de cet état d'esprit.

Signalons, dans le même ordre d'idées, le nouveau *cours de chant grégorien* et de musique d'église populaire, fondé par M. Berlhe, organiste de chœur à Saint-François-Xavier, et qui a lieu le lundi, à 1 1/2, salle Saint-Michel, 27, rue de la Chaussée-d'Antin, en plein quartier de l'Opéra. M. Berlhe a donné récemment, dans cette même salle, une conférence qui a eu le succès le plus sincère, avec audition de pièces grégoriennes, motets palestriniens et cantiques modernes, par MMmes Gastoué et Vincent, MM. Barillier et Pison.

= D'autre part, l'initiative de la Révérende Mère Supérieure des dames du Saint-Sacrement, de la rue Cortambert, a inauguré et maintenu, pendant tout cet hiver, une série de conférences mensuelles sur *La liturgie, le chant d'église et la vie chrétienne*, destinées aux fidèles du quartier : on comptait sur cinquante auditeurs, ils sont venus par deux cents ! A l'issue de chaque conférence, un groupe de la Manécanterie de la Croix de Bois chantait un salut au Saint-Sacrement.

= Au Conservatoire national, notre éminent confrère et ami M. Emmanuel, poursuivant l'œuvre entreprise par le regretté *père* Guilmant, initie au chant grégorien les élèves du cours d'histoire de la musique. A son appel, *soixante* élèves de l'établissement ont répondu, et, dans la salle où Bourgault-Ducoudray expliquait naguère encore le développement de l'école russe, M. Maurice Emmanuel commente les neumes et implante victorieusement le graduel Vatican.

NICE. — Parmi les différentes églises et chapelles de la région, il faut signaler le Grand Séminaire, où les étudiants sont admirablement engagés dans la voie grégorienne et palestrinienne.

Le jour de la Purification de la sainte Vierge, on a entendu aux vêpres le *Deus in adjutorium* de Vittoria ; les faux-bourdons de M. l'abbé Perruchot ; — au salut : *O salutaris* de Palestrina ; — *Beata es* de Charles Bordes ; — *Tantum ergo* de Palestrina ; — *Salve Regina caelitum* de l'abbé Brun. — Déjà le matin, à la messe, la Schola avait exécuté, entre autres morceaux : *Kyrie* de la messe *Ave verum Corpus* de A. Gastoué et l'introït et l'alleluia de la fête (édition vaticane).

ÉPINAL. — Le mouvement suscité par M. l'abbé Guillaume, avec l'aide de la Schola d'amateurs qu'il a fondée, obtient de vifs succès. La *Société d'émulation* d'Epinal, qui est une sorte d'académie des « arts et sciences », a demandé à nos amis de lui consacrer une séance. Elle comprenait une très intéressante conférence de M. l'abbé Guillaume sur Palestrina, avec exemples chantés par la Schola, dans le grand salon de l'hôtel de ville d'Epinal.

BUSSIÈRES (Doubs). — L'œuvre de M. l'abbé Tissot, curé de Bussières, a beaucoup d'analogie avec celle de M. Bouichère, dont nous parlons d'autre part. Dans

une paroisse de campagne, M. Tissot, qui avait déjà fait ses preuves étant vicaire, est arrivé à former une chorale paroissiale. Le mois dernier, à l'occasion de la clôture de la mission, à la grand'messe, la chorale se distingua par la correction, la netteté et l'ensemble dans une messe de Mgr Perosi. Le soir, après les vêpres, *sélection du « Messie »* de Haendel, avec le concours d'amateurs dévoués, MM. Doyen, Guyot, Forien, Mlle ***, etc., qui s'étaient chargés des solos. Ensuite érection d'une croix monumentale sur le parvis, avec chant, par la foule, du *Credo* des Anges. A la bénédiction du Saint-Sacrement, *Tantum ergo* de l'abbé Chérion.

Grenoble. — Nous sommes heureux d'apprendre la fondation d'une *manécanterie* d'enfants, issue de la Schola Notre-Dame de Miséricorde.

Cette œuvre, fondée sous les auspices de S. G. Mgr Henry, évêque de Grenoble, et dirigée par les jeunes gens de la Schola, a pour but l'éducation morale, religieuse et artistique des enfants de bonne volonté qu'elle groupe autour d'elle, pour en former un « patronage harmonieux », à l'imitation de la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois. Elle n'a d'autre ambition que de contribuer bientôt par ses chants à rehausser les solennités du culte catholique, en suivant les instructions et les ordres de S. S. Pie X sur la musique sacrée.

Reims. — La « réunion annuelle » en l'honneur des membres bienfaiteurs et honoraires des *Chanteuses de Nostre-Dame* a eu lieu le 22 mars, sous la présidence de M. l'abbé Neveux, vicaire général. Le détail du programme est assez intéressant pour le communiquer ici à nos lecteurs : I. *Rapports* de Mme la Présidente et de Mlles les Secrétaires, Trésorière et Bibliothécaire ; *Je vous bénis*, cantique à 3 voix égales, Dom Deprez ; *Memorare* de saint Bernard, adaptation française du bienheureux de Montfort, mis en musique à 2 voix égales, de La Tombelle ; *O vos omnes*, à 3 voix égales, abbé C. Boyer. — II. *Le plain-chant dans les salons*, causerie entre plusieurs chanteuses ; *Magnificat*, verset alléluiatique ; *Eva virum*, ronde pieuse du XIIe siècle publiée par dom Pothier ; *Litanies*, cantique grégorien, Dom David. — III. *L'examen de conscience d'une chanteuse de Nostre-Dame* ; *Regina caeli*, concert spirituel à 2 voix égales, Bl. Lucas ; *Cantique de sainte Cécile*, E. Chausson ; *Le Lys*, solo et chœurs à 3 voix, Albert Alain. — IV. Projections récréatives : Trente, la ville du Concile. Excursions sur le lac de Garde. — V. Cantate finale, *Jérusalem*, de F. de La Tombelle, avec le concours de la *Schola de Reims*, et de M. Ch. Pénaud à l'orgue d'accompagnement.

BELGIQUE

Liége. — La place a manqué dans notre dernier numéro pour rendre compte de l'intéressant concert donné le 27 février, par la « Schola liégeoise » de l'orphelinat Saint-Jean-Berchmans, pour fêter l'inauguration de la superbe salle des fêtes de l'orphelinat, qui peut contenir mille personnes.

M. Jules Glymers, président de la Société de Musicologie et professeur au Conservatoire, a donné de cette réunion un intéressant compte rendu, dans la *Gazette de Liége*, d'où nous extrayons ce qui suit :

« On ne pouvait choisir un programme plus curieux, plus archaïque et plus intéressant que celui d'hier, comprenant des œuvres de musique ancienne et moderne du pays de Liége, programme composé et organisé sous la direction de M. Auda, l'érudit musicologue et maître de chapelle de l'établissement, avec le gracieux concours de MM. Fernand Mawet, pianiste, Victor Colson, violoniste, tous deux médailles d'or du Conservatoire de Liége, J. Sassen, ténor de l'école de musique de Herstal, de la *Schola Cantorum* de l'orphelinat et d'un orchestre d'amateurs distingués.

« Disons tout de suite que l'exécution par ces interprètes de choix a été caractérisée, pendant tout le cours de la séance, par un sincère succès, en même temps que par un certain recueillement dont l'éloquence disait assez que le monde actuel, fort tiraillé par les écoles diverses et un peu soucieux de l'avenir, n'a pas oublié les

vieux maîtres liégeois qui, depuis le xe siècle jusqu'au xixe, représentent si richement le génie du pays wallon.

« La *Schola Cantorum* de l'orphelinat, composée de 55 chanteurs, dont 40 sopranos et altos, a dignement ouvert le concert en interprétant le *Magna vox*, l'antienne du « grand cri » de l'office de saint Lambert, composée en l'an 915, par l'évêque de Liége Étienne (901+920), de la famille des rois de France, et resté pendant neuf cents ans l'hymne national des Liégeois.

« Un vif sentiment de curiosité s'attachait à ce morceau, transcrit d'un manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles, et qu'on avait déjà entendu à la cathédrale Saint-Paul, lors des fêtes du centenaire de saint Lambert, en 1891.

« C'est une composition qui n'a d'ailleurs que des proportions peu étendues et d'une simplicité tout à fait en rapport avec le caractère antique de l'œuvre. Le motif du *Magna vox*, très suave, est entonné successivement par toutes les voix ; mais peu à peu le thème, d'une harmonie sans cesse nettement accentuée, se dépouille de ses splendeurs relatives vers la fin et s'éteint dans un murmure calme et mystérieux. La *Schola Cantorum* a donné au *Magna vox* infiniment de puissance et de relief.

« A cette œuvre ont succédé :

« 1° *Deux répons* de l'office de saint Trudon, chant grégorien de l'abbé Rodulphe, né à Moustier-sur-Sambre avant 1070 et mort au mois de mars de l'année 1138.

« 2° *Un motet* à voix mixtes, *Immolabit hoedum, alleluia*, de Jean Guyot ou Castilet, le plus illustre musicien liégeois du xvie siècle, né à Châtelet en 1512, et mort à Liége le 11 mars 1588.

« Cette œuvre, d'un recueil imprimé à Anvers chez Tilman Susato en 1525, est d'une plénitude de sonorité et d'une force de rythme incomparables, avec un sentiment intime d'allégresse et de grandeur, toutes choses qui en font une page absolument à part dans les œuvres considérables de Guyot, maître des chantres de la collégiale Saint-Paul, à Liége, et qui exerça en 1554 les fonctions de maître de chapelle à la cour de Ferdinand Ier, empereur d'Allemagne, et le même emploi, à la mort de ce prince, à la cathédrale Saint-Lambert, à Liége.

« 3° Quatuor pour instrument à cordes de François Delange, né à Liége en 1717 et mort en notre ville en 1781.

« 4° L'air de *Midas*, le *Jugement de Midas*, 1778, et celui de la cavatine du *Comte Albert* tirés des opéras de Grétry (1741+1813), sont des œuvres pétillantes d'esprit et de grâce, dans lesquelles M. J. Sassen, accompagné au piano par M. Fernand Mawet, a fait apprécier, dans la première et la deuxième partie du programme, sa jolie voix de ténor et sa bonne méthode, et a apporté une très agréable diversion à cette charmante soirée.

« Les chœurs des « Woisins et Woisènes », ouverture et finale de l'opéra *Li Legeois égagi*, à 4 voix et orchestre, le chœur des *Matelots* de Jean-Noël Hamal, né à Liége le 23 décembre 1709 et décédé en cette ville le 26 novembre 1778 et dont les deux premiers ont été orchestrés par M. Théodore Radoux, œuvres chorales qui furent plusieurs fois exécutées à leur époque aux grands concerts organisés à l'hôtel de ville.

« 5° La Sonate en *la* pour violon et piano de César Franck, né à Liége le 10 décembre 1822 et mort à Paris le 8 novembre 1890. Ce chef-d'œuvre a été exécuté par M. Victor Colson et Fernand Mawet, qui se sont vraiment surpassés.

« 6° La note gaie de la soirée nous a été servie par le cramignon *Pauv'Mohe*, mélodie populaire dont l'auteur est encore inconnu. Ce morceau, fort bien rendu par le chœur de la *Schola Cantorum*, a bien quelque chose du caractère des mélodies liégeoises. Il en reçoit un intérêt particulier.

« *Danse en rond*, la *Rosière de Salency* et la *Gavotte*, de Grétry, sont de petits chefs-d'œuvre incontestés. Grétry n'a jamais eu d'inspiration plus franche, plus variée, plus joyeuse et en même temps plus délicate que celle qui lui a dicté la musique de ces danses, que M. F. Mawet a jouées avec un véritable charme.

« 7° Concerto en *ré* mineur, pour violon, de Vieuxtemps. Cette belle fête s'est achevée

par l'*Hymne à Dom Bosco*, chœur de circonstance, à 5 voix et orchestre, composé par M. Fernand Mawet. Cette œuvre, écrite sur des paroles inspirées de M. l'abbé A. Hamel, p. s., est fort distinguée et fait honneur au compositeur.

« On ne saurait assez remercier l'orphelinat Saint-Jean-Berchmans pour les jouissances qu'il nous a procurées dans cette soirée. Et si l'on songe à la difficulté d'interprétation d'œuvres vocales si différentes d'allure, de rythme et de sentiment, il y a lieu de s'étonner que la *Schola Cantorum*, composée exclusivement de jeunes élèves de l'établissement, n'ait pas reculé devant une telle tâche et qu'elle y ait persévéré au contraire, avec un succès toujours croissant.

« La précision, l'ensemble, le sentiment de l'harmonie vocale dont ces enfants ont fait preuve dans ce concert sont dus à l'activité, à l'expérience éprouvée de leur savant chef M. Auda, qui leur a donné les leçons d'initiation à un style dont la tradition est ignorée de beaucoup de musiciens. Les entrées des chœurs, surtout ceux qui ont été sans accompagnement, ont été attaquées avec sûreté, et les *forte* avec vigueur ; les *piano* ont été rendus avec délicatesse, les *crescendo* et les *diminuendo* avec une égalité irréprochable ; enfin toutes les nuances ont été exprimées avec la plus scrupuleuse exactitude.

ESPAGNE

Saragosse. — En dehors des intéressantes nouvelles sur le mouvement de la musique religieuse en Espagne dont les revues nous apportent les comptes rendus, et en attendant un intéressant article qu'a bien voulu nous promettre, sur ce sujet, l'éminent rédacteur de la *Musica sacro-hispana*, le R. P. N. Otaño, S. J., nous avons reçu d'un bénédictin de nos amis, le R. P. dom Georges Guerry, qui fut préchantre de Saint-Wandrille, une fort intéressante lettre sur la restauration du chant grégorien à Saragosse, véritable métropole religieuse de la péninsule.

« J'ai été appelé, — nous dit dom Guerry, — par l'archevêque et le chapitre pour enseigner le chant grégorien dans les deux cathédrales de la Seo et du Pilar. On a été long à se décider, mais maintenant on veut faire la chose sérieusement. Il y a deux leçons par jour. Le matin à 10 h. 1/2 les chanoines et bénéficiers des deux métropoles se réunissent dans la salle capitulaire de la Seo pour apprendre tout ce qui concerne le célébrant : intonations diverses, préfaces, *Pater noster*, etc... Ces bons chanoines, si attachés à leurs traditions, font preuve d'une bonne volonté, d'une application et d'une simplicité extraordinaires. Ils obéissent comme des enfants, que je les fasse chanter individuellement ou par groupes. La plupart témoignent ouvertement leur préférence et même leur enthousiasme pour le chant grégorien. En présence de ce mouvement sur lequel on ne comptait guère, quelqu'un me disait : « Es un milagro de la Virgen. » Le soir, à 4 h. 1/2, la leçon se donne, dans le même local, aux chantres, sous-chantres, maîtres de chapelle, organistes, etc., des différentes églises de Saragosse. Il y vient, chaque jour, environ trente-cinq ou quarante auditeurs. Ces leçons sont les plus importantes et embrassent tout le chant liturgique. C'est là, n'est-ce pas? un bel exemple que le premier chapitre d'Espagne donne à toutes les églises du royaume..... et peut-être même à quelques autres de France. »

ITALIE

L'*Association des musicologues italiens*, qui tient son siège à Parme et qui, malgré une fondation relativement récente (1908), compte déjà environ *deux cent cinquante* associés en Italie, sans compter ceux de l'étranger, a projeté de publier, grâce à des recherches minutieuses et méthodiques dans les bibliothèques et archives privées et publiques, un vaste *Catalogue général* des œuvres musicales théoriques ou pratiques italiennes anciennes, manuscrites ou imprimées.

L'Association, qui a fondé un bulletin mensuel, la *Rinascista Musicale*, prépare, outre le Catalogue, une édition des *Monumenti delle arte musicale italiana*. Le premier volume, qui paraîtra prochainement, contiendra des sonates pour violon de G.-B.

Somis (1676-1763). Le second volume sera consacré aux sonates pour *clavicembalo* de l'école vénitienne settocentiste. Enfin, en même temps que les *Monumenti*, l'Association publiera les œuvres de littérature musicale anciennes. Le premier volume, qui paraîtra dans le cours de l'année, contiendra la reproduction d'œuvres rares didactiques du XVIe siècle.

CANTORELLO.

NÉCROLOGIE.

M. L'ABBÉ BOUICHÈRE

L'œuvre d'un curé de campagne. — Nous avons appris, trop tard pour l'insérer dans notre dernier numéro, la mort d'un excellent ami des débuts de la Schola : M. l'abbé Bouichère, curé de Preixan, au diocèse de Carcassonne.

Dès les premières fondations de Ch. Bordes, M. l'abbé Bouichère, par son neveu, maître de chapelle à Paris, avait tenu à se mettre en relations avec lui. Nous nous rappelons comment Bordes fut émerveillé des résultats obtenus par ce prêtre, seul pour desservir une population rurale, et qui, soutenu par l'amour de la liturgie et sa foi artistique, prenait sur ses veilles le temps nécessaire à la formation musicale de ses paroissiens. (Voir *Tribune*, II, 143 ; VI, 30.)

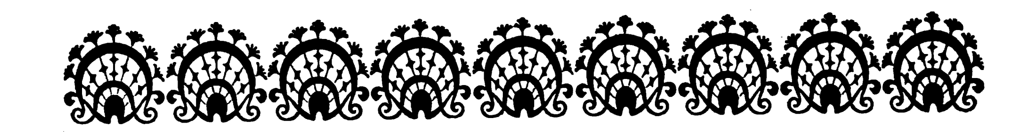
« M. l'abbé Bouichère — nous écrit notre correspondant des Pyrénées-Orientales — était âgé de quatre-vingt-deux ans, et était curé de Preixan depuis 1867. Voici une trentaine d'années qu'il avait essayé d'implanter la réforme grégorienne dans sa paroisse, et il y réussit, avec un plein succès. Obligé de célébrer lui-même les offices, étant le seul prêtre de sa paroisse, M. Bouichère avait su former des chanteurs, des organistes, des chefs de chœur, qui se suffisent aujourd'hui à eux-mêmes.

« Les prêtres et les étrangers venus pour ses funérailles ont admiré les chants, aussi sévèrement et liturgiquement exécutés que si le Maître eût encore été debout. »

De son côté, la *Semaine religieuse* du diocèse consacre à M. l'abbé Bouichère une notice d'où nous détachons ces passages :

« Quand on a vu à l'œuvre cet homme de caractère et de cœur qui fut en même temps une belle et vaste intelligence, un artiste épris de cette incomparable musique religieuse dont la culture et le goût étaient une tradition de famille, et par-dessus tout un prêtre d'une piété et d'une régularité de vie exemplaires, alors seulement on comprend les merveilles qu'il a créées et les regrets qu'il emporte.

« Nous ne pouvons que signaler en passant son zèle pour la formation morale des enfants et la préservation de la jeunesse, l'organisation des catéchismes qu'il faisait tous les jours, la sollicitude dont il entourait sa congrégation d'Enfants de Marie, sa charité pour les pauvres, son dévouement pour les malades et son désintéressement. Mais nous devons une mention spéciale à l'œuvre à laquelle il s'est plus particulièrement consacré et qui lui survivra comme la note la plus caractéristique de sa mision à Preixan : nous voulons parler du chant religieux. Sous la direction de son curé, Preixan était devenu un petit Conservatoire. Tous les jours, à midi, l'*Angelus* appelait garçons et fillettes à la leçon de chant grégorien. Le soir, c'était le tour des hommes ou des jeunes filles, et, dans le courant de la journée, il n'était pas rare, si l'on passait dans le voisinage de l'église, d'entendre l'harmonium gémir sous les doigts novices d'un organiste en formation. Aussi, nous ne craignons pas de l'affirmer, sauf dans quelques rares communautés religieuses, nulle part on n'entend le chant grégorien exécuté avec plus d'ensemble, de souplesse et d'aisance, et il est peu de maîtrises qui abordent avec plus de bonheur que la Schola de Preixan la musique palestrinienne. Et telle est la réputation des chanteurs de Preixan que chaque année l'annonce seule du pèlerinage traditionnel de cette paroisse à Notre-Dame de Marceille suffit pour attirer dans l'antique chapelle une foule plus nombreuse et plus avide. »



L'ÉCOLE LIÉGEOISE AU XII[e] SIÈCLE

L'OFFICE DE SAINT TRUDON

(*Suite*).

Voici la notation de ces mélodies, transcrite de l'original par M. A. Gastoué, dont la compétence en cette matière nous est garante de la fidélité de la transcription. Nous le remercions bien sincèrement d'avoir accepté ce travail. Nous ne pouvons nous empêcher, en terminant cette étude, de présenter également à M. Joseph Brassinne, bibliothécaire à l'Université, nos meilleurs remerciements pour l'amabilité avec laquelle il a mis à notre disposition les manuscrits et autres documents qui nous ont été d'un grand secours pour l'exécution de ce travail.

On comparera avec intérêt certains passages de cet office avec les passages correspondants des offices de saint Winnoc et de saint Oswald, sortis d'une civilisation musicale analogue[1]. Certaines antiennes surtout offrent entre elles d'assez grandes ressemblances. Cf. l'antienne *Laeta dies*, ci-dessous, avec *Te Christe rex* (*Trib.*, XIV, 93), ou *Sancte Pater* avec *Gloriose rex* (*id.* 92), où se retrouvent des paroles et des idées semblables :
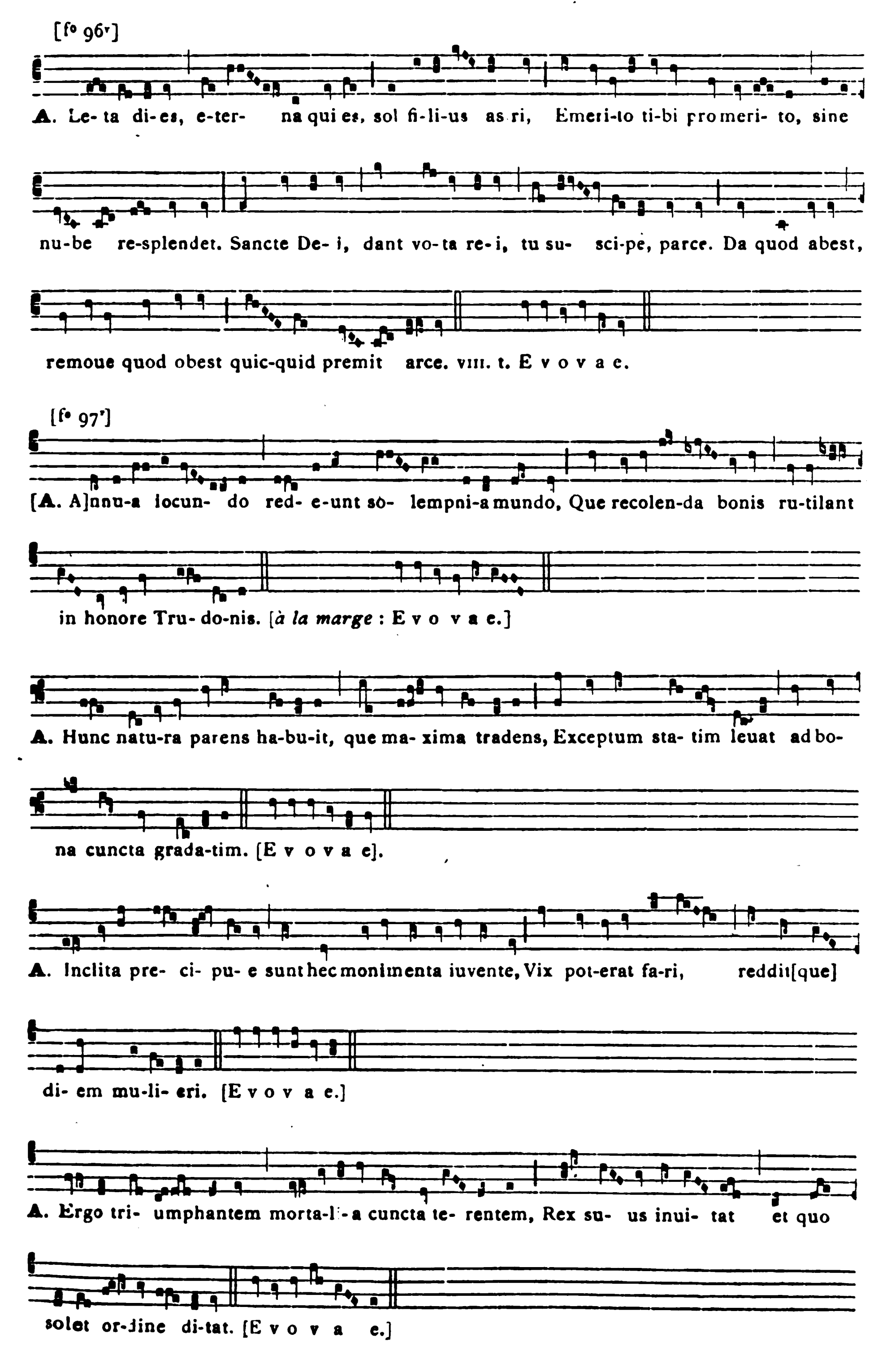
Sancte Pater... funde preces TUO REGI... RECOGNOSCE, TUI SUMUS... *Ihesum* POSCE.
Gloriose... placa nobis REGEM TUUM... TUI SUMUS, RECOGNOSCE,... *vitam* POSCE.

Ces deux antiennes sont en vers rimés, du même mètre et du même ton. Comparez enfin le ℟. *Cum in hora* de l'office de S. Winnoc (*id.*, 59), qui renferme le fameux *tenor* médiéval *Aptatur* (*id.*, 56-57) avec l'*Exutus ergo* de S. Trudon : ces deux répons sont évidemment calqués sur UNE MÊME MÉLODIE.

1. P. Bayart, dans *Tribune*, XIV, passim.

IN FESTIVITATE S. TRUDONIS.

AD UESPERAS. SUPER PSALMOS.



AD UESPERAS. ℟.

O flos para-dysi do-mini, al-ti-or cedris Libani, cu- ius odo- re sa- nantur

languidi & reuiui-scunt mor- tu- i : * Tru-do, Pa- ter sanctis- sime, † suc-cur-

[♭ ?]

re hu- ic fa- mi- li- e. ℣. Plurima de- bemus et de-bi-ta no-

[♭ ?]

stra ti- memus. * Tru-do. Glori- a Pa- tri et Fi-li-o et Spi- ri-tu- i Sancto.

† Succur- re h[uic].

YMNUS AD UESPERAS [1]

[f° 97ᵛ] (1) * (2) (·)

Is-te con-fessor domi- ni sacra- tus Festa plebs cu-ius ce-lebrat per or-bem Ho- di- e

let-[us] meru- it secreta Scande-re ce-li.
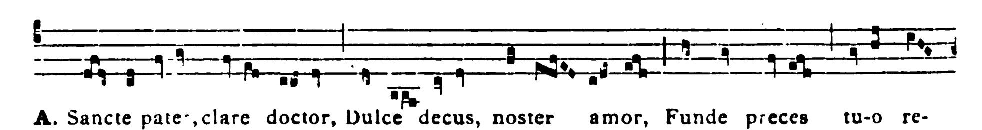
(1) (2) (3) (3) (2) (3) * (1)

II. castus et dum. III. Quolibet morbo IV. hunc pius e-ius V. residens

(3)
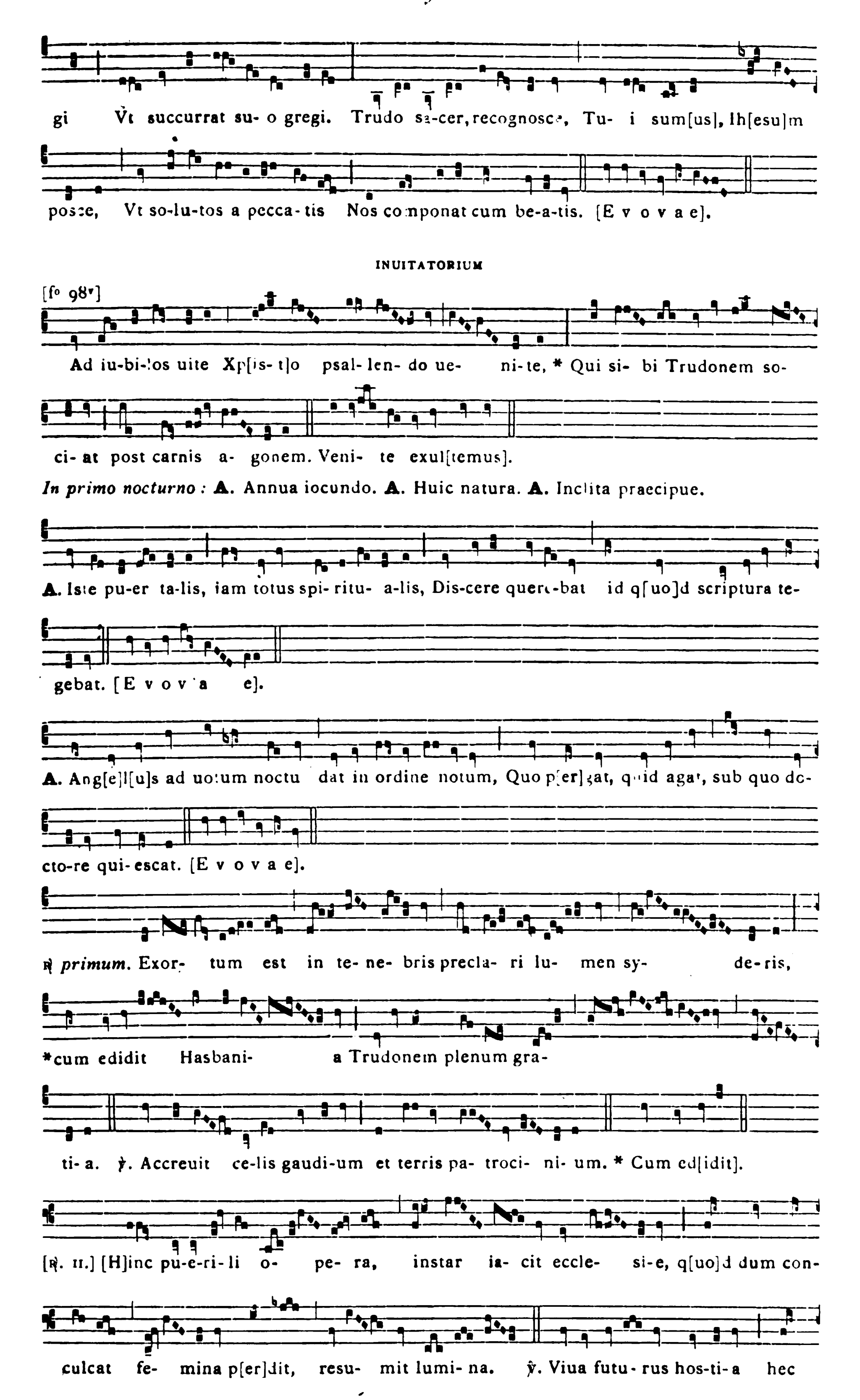
totius mundi. A-men.

SUPER MAGNIFICAT
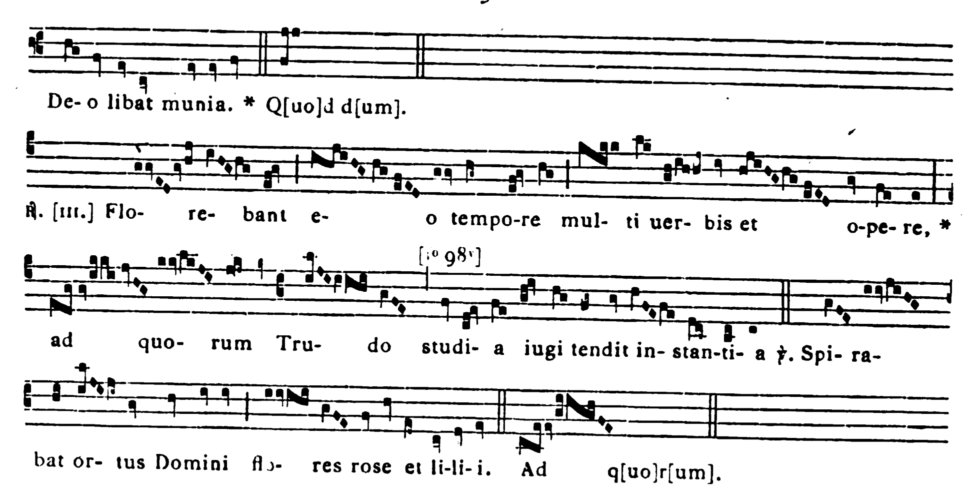


A. Sancte pater, clare doctor, Dulce decus, noster amor, Funde preces tu-o re-

1. Nous n'avons pas cru devoir reproduire toute l'hymme, aux paroles bien connues, qui est entièrement notée dans le manuscrit. Nous indiquons seulement les variantes.

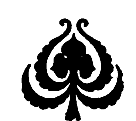


gi Vt succurrat su- o gregi. Trudo sa-cer, recognosce, Tu- i sum[us], Ih[esu]m
posce, Vt so-lu-tos a pecca-tis Nos componat cum be-a-tis. [E v o v a e].
INUITATORIUM
[f° 98v]
Ad iu-bi-los uite Xp[is-t]o psal-len-do ue- ni-te, * Qui si- bi Trudonem so-
ci- at post carnis a- gonem. Veni- te exul[temus].
In primo nocturno : A. Annua iocundo. A. Huic natura. A. Inclita praecipue.
A. Iste pu-er ta-lis, iam totus spi-ritu- a-lis, Dis-cere quere-bat id q[uo]d scriptura te-
gebat. [E v o v a e].
A. Ang[e]l[u]s ad uotum noctu dat in ordine notum, Quo p[er]gat, quid agat, sub quo dc-
cto-re qui-escat. [E v o v a e].
℟ primum. Exor- tum est in te-ne- bris precla- ri lu- men sy- de-ris,
*cum edidit Hasbani- a Trudonem plenum gra-
ti-a. ℣. Accreuit ce-lis gaudi-um et terris pa- troci- ni- um. * Cum ed[idit].
[℟. II.] [H]inc pu-e-ri-li o- pe- ra, instar ia- cit eccle- si-e, q[uo]d dum con-
culcat fe- mina p[er]dit, resu- mit lumi- na. ℣. Viua futu-rus hos-ti-a hec



(*La fin au prochain numéro.*)

ANT. AUDA.





Chronique des Grands Concerts

Les Concerts Lamoureux inaugurent le mois de mars par un concours où il s'agissait de mettre en musique le poème d'un dénommé Gœthe. Trois concurrents seulement furent jugés dignes d'une exécution publique : MM. Liszt, Schumann et Berlioz. Eu égard aux mérites divers des œuvres présentées, on n'a pas cru devoir décerner de prix. (Peut-être la « moyenne » était-elle trop basse ?) Nous dirons donc, au sujet des *Faust* de ces Messieurs, que nous aimerions volontiers à les entendre intégralement et à ne pas risquer d'attribuer d'incertaines récompenses à l'audition de simples extraits.

Je n'ai pu entendre *le Moissonneur*, de Fr. Casadesus. On m'en a dit, comme toujours, du mal et du bien ; je crois que c'est ce dernier qui l'emporte dans l'ensemble. Au même concert, André Hekking a trouvé moyen d'envoûter le public avec un concerto d'Haydn, et cela par la magie de son incomparable archet.

Chez Colonne, M. Pierné dirige la *Messe en ré*. (En passant, signalons une petite note d'un de nos plus estimés confrères, qui tendrait à faire croire sournoisement qu'entre l'exécution de Cortot et celle de Pierné, la *Messe en ré* a « dormi dans la poussière des bibliothèques ».) Succès qui a exigé une seconde exécution. C'est tout de même consolant de penser qu'on trouve dans le bon public — dont il m'arrive quelquefois de dire tant de mal — assez de gens capables de s'intéresser à une œuvre grandiose pour remplir deux fois de suite la salle du Châtelet. En revanche, ce qui est attristant, c'est de voir les esthéticiens et les métaphysiciens faire couler leur encre pour nous dire comment Beethoven a conçu ce chef-d'œuvre. — N'en doutez pas, ils étaient en 1823 dans le cerveau de Beethoven. — On nous a donc servi de nouveau toutes les théories moisies sur le panthéisme beethovénien, le drame du conflit entre l'Absolu et le Relatif, le Grand Tout, la Douleur, le Bonheur, que sais-je ? Or Beethoven, qui avait reçu l'empreinte ineffaçable d'une éducation catholique, n'avait qu'à traduire dans sa langue musicale les splendeurs d'une liturgie qu'il connaissait bien, pour rencontrer le grandiose et le sublime, et j'incline à croire qu'on lui prête beaucoup d'intentions qu'il n'a jamais eues.

Aux Concerts Hasselmans, notons la première audition de *la Menace*, d'A. Roussel, poème pour chant et orchestre, interprété supérieurement par M. Engel : coloris orchestral, exquise convenance entre les paroles et la mélodie, musicalité délicate, enfin un art très subtil, pour soutenir la voix sans la couvrir, tout est parfait dans cette œuvre d'un artiste dont on suit l'évolution avec le plus vif intérêt.

A la Nationale, séances assez chargées. D'abord une Sonate de Jongen pour violon et piano, peut-être d'ensemble un peu terne, avec de très jolis coins. Ensuite trois mélodies fort intéressantes de M. Orban. Nous passerons sous silence l'*Hommage à Haydn*, très connu maintenant, et fort bien joué par M. Trillat, et nous regretterons qu'une indisposition de Mme Mellot-Joubert nous ait privés du

plaisir d'entendre le *Poème*, de Tournemire. L'Espagne, représentée ici par un quatuor à cordes de Turina, commence à produire une école au tempérament et aux tendances très particulières ; elle est peut-être destinée à prendre dans l'histoire de la musique la place qu'a occupée l'éphémère école russe, aujourd'hui complètement germanisée, et par suite entièrement banalisée.

A la *Schola*, l'*Orphée* est donné conformément au texte de Gluck, sous l'excellente direction de M. Labey. M. Plamondon fait monter sans effort sa voix au septième ciel, et c'est merveille d'entendre enfin ce chef-d'œuvre à l'abri des « tripatouillages » de toute espèce, dont le moindre mal est de dénaturer la pensée de l'auteur.

Parlons un peu des pianistes. Ils sont nombreux et de grand talent. En première ligne citons M. Motte-Lacroix, qui, dans un concert de musique moderne donné avec M. Sautelet, a joué de façon incomparable les deux légendes de Liszt et les pièces de Ravel sur *Gaspard de la Nuit* : un sens très sûr de l'effet voulu par l'auteur, une technique prodigieuse qui permet d'exécuter sans effort les passages les plus abracadabrants, — et ils sont nombreux, — telles sont les qualités qui nous ont le plus frappé au cours de cette séance. M. Montoriol-Tarrès a donné, salle Erard, un récital consacré à Schumann, Chopin et Liszt ; l'interprétation, que l'on peut contester par endroit, est toujours soigneusement étudiée et réfléchie ; avec cela, des doigts magnifiques servent la pensée sans lui créer d'obstacle, et sans jamais tomber dans la virtuosité. Parmi les tout jeunes, signalons M. Whithaker, qui n'a jamais fait partie d'aucun conservatoire et qui n'en a pas moins beaucoup de talent, et Mlle Landsmann, qui unit à une magnifique technique une maturité rare à son âge.

Nous en dirons autant de Mlle Filon, 1er prix de violon du Conservatoire, dont la sûreté de jeu, l'ampleur de sonorité, l'autorité dans le phrasé, sont tout à fait remarquables. Donnons une mention particulière à Mlle G. Sizes, la fille du réputé professeur au Conservatoire de Toulouse ; dans la très intéressante séance qu'elle donna salle Gaveau, accompagnée par son père et par M. Ed. Garès, elle montra dans le *Concerto en la* de Saint-Saëns et dans la Sonate de Franck un beau tempérament artistique, servi par une excellente technique et une chaude sonorité.

Mlle Dauly a donné aux Agriculteurs une très intéressante séance où elle a parcouru le répertoire du chant depuis Monteverde jusqu'à Debussy. Le public est resté froid, en dépit de l'excellente interprétation de Mlle Dauly et du talent de ses partenaires : MM. de Lausnay, Elcus, Bedetti.

Quelques tout jeunes de la *Schola*, à la suite de Mlle Pitois : MM. Civil, de Fraguier et un quatuor d'accompagnement ont mis leur talent au service d'une œuvre de charité en composant un très beau programme où les grands maîtres étaient présentés au public dans quelques-unes de leurs œuvres les moins jouées dans des réunions de ce genre, comme le *Concert à deux violons* de Bach. Applaudissons à cet essai, et espérons qu'un jour viendra où, même dans des concerts de charité, on ne fera plus que de la bonne musique !

La place me manque pour parler en détail des séances du quatuor Lefeuve. Cependant je ne veux pas passer sous silence les pièces d'inspiration byronienne, pour quatuor à cordes, dues à la plume de M. de Blanchard du Val, où les tristesses effroyables et ce goût âcre de la mort particuliers à ce genre de poésie sont traduits avec un incroyable raffinement de technique et une très sûre entente de l'effet sonore.

Enfin saluons la première exécution d'une exquise légende en trois actes : *le Chevalier muet*, paroles et musiques de Bl. Lucas. Le sujet, tout à fait attachant, a été illustré de ravissantes harmonies qui soutiennent une déclamation toujours juste et qui met la parole bien en valeur. Mlle Vallin, MM. Plamondon et Mary présentaient au public cette œuvre qu'il serait intéressant de pouvoir entendre dans le cadre pour lequel elle a été écrite.

E. Borrel.



PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

A propos d'une demande et d'une réponse parues il y a quelques mois dans la *Tribune* (XVI, 236, 285), M. l'abbé J. Praneuf, maître de chapelle au Berceau-de-Saint-Vincent-de-Paul, nous signale l'orgue de Saint-Pons, dans l'Hérault, qu'il a tenu pendant cinq ans.

« Cet orgue a trois claviers, positif, grand orgue, et un récit de deux octaves, le tout enfermé dans une armoire à deux battants. Suivant le très ancien système, on accouple le positif au grand orgue en tirant des deux mains le clavier entier. Cet instrument compte trente jeux, dont une fourniture à cinq rangs, un nasard, un cromorne. Le récit est entièrement enfermé dans une boîte, dont une pédale fait manœuvrer le couvercle. Le « tremblant » se produit sur un des conduits amenant l'air aux sommiers. Le mécanisme en est tout primitif. A la tige du registre est fixée une corde qui tire la soupape, attachée au montant, au conduit d'air. Je devais souvent aller serrer le nœud de la corde pour actionner la petite soupape.

« Le buffet, tout à fait monumental, est dans le style du XVIIIe siècle. »

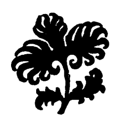
On cherche à vendre en bloc, au profit d'une Association charitable, les collections suivantes :

La Tribune de Saint-Gervais, années 1895, 1896, 1897, 1899, 1900, 1903, complètes; année 1898, moins le no 5; années 1901, 1902, 1904 à 1906, incomplètes chacune de plusieurs numéros.

Le Guide musical, années 1888 à 1908, incomplètes chacune de plusieurs numéros, sauf les années 1892, 1893 et 1899, qui sont complètes.

Le Ménestrel, années 1877-78, 1878-79, 1882-83 à 1886-87, 1892 à 1896, 1900 à 1902, complètes; plus, années 1897 à 1899, 1903, 1904, incomplètes chacune de plusieurs numéros.

Le présent numéro, qui compte 32 pages au lieu de 24, — œuf de Pâques pour nos abonnés, — contient comme encartage un motet nouveau, dû à la plume de M. Jules Meunier, maître de chapelle de la basilique Sainte-Clotilde, à Paris.





VARIÉTÉS

Impressions bénédictines de Semaine Sainte et de Pâques

De l'abbaye de Maredsous.

MERCREDI SAINT. -- A TÉNÈBRES.

Au fond du large chœur, un autel droit et sobre couvert de lin uni, éclairé de six chandeliers égaux. A droite, le candélabre de fer, triangulaire, composé de quinze cierges de cire brune, qui s'éteindront un à un après la lecture de chaque psaume. Au-dessus des stalles du chœur, de chaque côté, six lampes à immenses abat-jour de métal, — pour éclairer les religieux bénédictins lisant et psalmodiant.

Dans la nef, dont les bancs sont remplis d'un public attentif, — hommes à droite, femmes à gauche, — de simples lampes plantées sur des pieds de bois. C'est une des choses inachevées de la belle église abbatiale ; cela contraste d'un air bourgeois avec l'austère ordonnance du temple, avec l'ensemble polychromé, doré, affresché, par un labeur bénédictin intense et incessant.

A 5 h. 1/2, dans un jour encore clair, un cortège noir apparaît par une des portes basses ouvrant la clôture. Le père Abbé au titre primatial le précède, en rochet court, barrette en tête. Les pères suivent, enveloppés de l'archaïque manteau de chœur, d'étoffe souple et plissée, aux manches immenses, avec le capuchon bénédictin si particulier, petit et s'évasant à la nuque ; puis le long scapulaire des novices, encapuchonné aussi.

Ils sont en nombre — et accompagnés du collège des enfants de chœur en soutane noire bandée de rouge éteint.

Les stalles de chêne s'emplissent ; les moines s'inclinent longtemps, se redressent et, les gros antiphonaires grégoriens ouverts, ils psalmodient les matines, et chantent en plain-chant les laudes. Avec les admirables leçons et les Lamentations sublimes, cela dure une heure et demie, et cela passe comme un instant.

Dans les paroisses de France, à Paris surtout, cela est déjà beau ; dans les basiliques de Rome, c'est plus beau encore... ; mais seulement dans les monastères d'hommes, les offices liturgiques reçoivent leur plénitude.

La complainte de cette cantilène grégorienne est belle comme la souffrance humaine...

Une simple tenue d'orgue, en sourdine, *pianissimo*, module sous la voix du chantre. C'est un gémissement, doux, pénétrant..., naturel et comme abandonné à lui-même.

Et dans la nef, pas un bruit agaçant de chaises remuées sans cesse par des curieux, des retardataires ou des oisifs ; pas ce petit cliquetis aigu de chapelets battant contre le bois... ; des bancs immobiles et un silence de tombeau.

Lorsque le dernier psaume est chanté, le triangle de fer ne porte plus qu'un cierge allumé à son sommet. L'officiant ayant dit l'oraison, ce dernier souffle de lumière s'évanouit, les six flambeaux de l'autel et les lampes du chœur s'éteignent. Dans cette ombre noire, cent voix psalmodient la suprême supplication du *Miserere*, et au milieu d'un sourd tapage les lumières reparaissant à la fois, les stalles

se vident et, dans le même ordre, les noirs bénédictins disparaissent derrière leurs murs ogivés.

JEUDI SAINT. — OFFICE DU MATIN.

L'office est beau. Et l'idée d'ailleurs qui y préside est d'une humanité incomparable. Les survivants du Sauveur devaient trouver leur plus cher devoir à transmettre fidèlement un si doux souvenir ! L'on sait aussi la persévérance avec laquelle ils l'ont recueilli, pratiqué et répandu sur le monde depuis dix-neuf siècles. Ceux-là ne pénètrent pas bien au fond de cet esprit vivant du christianisme primitif qui n'en sondent pas la sublimité, à travers, et malgré les humaines altérations.

Dès 8 h. 1/2 du matin la clôture s'ouvre. Le père Abbé la franchit, suivi de ses moines. Il officie pontificalement, puisqu'il est Abbé mitré, et va tout à l'heure revêtir à l'autel les vêtements solennels.

Le père prieur, les acolytes, les chantres, le diacre et le sous-diacre suivent avec les thuriféraires, le capuchon de laine mate retombant sur la mousseline blanche.

Les coryphées du plain-chant ont la cagoule de fine toile unie dont le capuchon recouvre la tête, enserrant le profil de cette ombre pâle. Au lutrin, ils revêtent de merveilleux manteaux faits d'étoffes souples que l'on dirait tissées à la main comme jadis.

Aujourd'hui, pour s'asseoir au banquet du Seigneur, tout est blanc.

Les voiles violets qui depuis dimanche recouvraient la croix sur l'autel sont remplacés par des voiles blancs. Le devant d'autel, les chapes, les dalmatiques, la chasuble sont blancs et ors. Mais non pas ces raideurs cartonnées et luisantes des ornements sacerdotaux séculiers ; les tissus sont souples comme la soie vierge — presque sans broderies — et font des statues vivantes, riches et sévères. Ce sont des damas, d'un blanc crémé — comme on en voit dans les vieux tableaux d'Italie, et une unique, uniforme et toujours pareille croix, derrière, tissue dans le tissu, qui, partageant en deux la forme du vêtement, remonte aux épaules en deux branches. Une frange noire et or est au bas des longues chapes, égalant la cagoule blanche, rasant les dalles noires. Assis, le capuchon sur la tête, ils peuvent s'envelopper entièrement de ces soyeuses pelisses doublées de teintes pâles. Derrière eux, la double ligne des manteaux noirs.

Le diacre et le sous-diacre ne portent pas la tunique raide, chargée de broderies et s'arrêtant aux épaules, du clergé paroissial ; mais la vieille toge à manches larges, pareille à la chasuble gothique du prêtre officiant, aux chapes des chantres, à l'*antependium* de l'autel. C'est un coin de l'Occident chrétien, au XIIIe siècle, que ce chœur d'église bénédictine en pays moderne.

Ce sont mes impressions d'unité, de gravité et d'harmonie ressenties pour la première fois au Vatican, qui surgissent, presque semblables...

L'orgue, pour le banquet du jeudi saint, est ouvert. Mais cet anachronisme est concédé de telle sorte que l'unité artistique en est à peine un instant troublée. Il soutient seulement en sourdine et d'une seule note les douces et pleines cantilènes grégoriennes. Qu'elle est belle, la voix humaine réunie en faisceaux ! Qu'il est austère et spontané, ce plain-chant !

Pas une seule note fausse ! J'entends dire pas une seule note fausse d'harmonie. L'ensemble d'une messe de plain-chant résume son nom : c'est de la musique plane, unie, une. Elle pénètre ainsi dans le tréfonds de l'âme, et nos oreilles, nos cerveaux modernes, si habitués à la diversité symphonique, ne se trouvent tout d'abord remplis que d'une vaste et mystérieuse tranquillité.

En sorte que l'on se croit sans impression... Bien au contraire : c'est l'abus que nous avons fait des modulations qui nous trompe ; mais cette apparence de vide est le prélude de la plénitude qui va envahir le domaine le plus lointain de notre esprit, pour peu que l'on ait — comme je l'ai depuis quelques jours — le bonheur de s'accoutumer à ce seul chant rationnel du culte divin.

Les cloches ont sonné joyeusement avec le *Gloria*, et les voilà parties jusqu'à samedi. La communion générale s'est accomplie ; moines et peuple ont pris part à la Cène du jeudi, au banquet de l'adieu... Pour en marquer la tristesse, l'esprit allégorique du christianisme fait transporter solennellement l'hostie consacrée, de l'autel qui va se dépouiller, dans un lieu spécial appelé Reposoir. Cela fut très beau à Maredsous.

Le Collège des enfants, puis la petite et la grande maîtrise — enfants de chœur et soprani, — ensuite postulants et novices, ouvrent la procession.

Les Pères, avec leurs austères manteaux de savants du moyen âge ; les chantres avec leurs damas, où le monacal capuchon fait contraste. Viennent les sous-diacres, les thuriféraires balançant leur fumée embaumée, incessamment, devant le groupe qui les suit. C'est le père prieur, haute taille, tête ascétique, la crosse abbatiale dans la main, annonçant le père Abbé. Sous un dais de satin blanc à plis souples et qui ondulent à la marche, le prêtre-moine a, sur sa cagoule blanche, revêtu une chape de satin blanc et or, qui descend sur des souliers semblables. Tête nue, ses mains cachées dans les plis brillants du satin, il appuie sur sa poitrine le Mystère qu'il porte, les yeux clos et la bouche muette. Le dais est soulevé par les pieux frères lais, à la grosse rotonde noire capuchonnée, crânes rasés, longues barbes des vieux moines. Ils rappellent les naïves peintures sur bois des préraphaéliques, les têtes rudes et tendres de l'ascétique Angelico. Toute cette théorie porte en double rang un cierge allumé dans la main et chante à cent voix, dans le mode grégorien, l'hymne de Thomas d'Aquin : *Pange lingua gloriosi.*

L'église est pleine et — spectacle unique — tous les fidèles suivent mot à mot l'office chanté dans l'antiphonaire. L'Hostie est lentement renfermée dans le reposoir, simplement orné de plantes naturelles, et de cierges allumés. Simplement... Comment expliquer ce mot parmi tant d'apparat ? Et pourtant, il faudra qu'il revienne souvent sous ma plume, pour satisfaire à l'idée qui me frappe ici sans cesse, malgré la splendeur des choses.

La procession revient, l'officiant-pontife, les mains vides et jointes, la mitre d'argent sur la tête, marche devant ses fils, et sa pompe d'un instant disparaît sous le cloître bénédictin...

Une heure après, devant douze religieux, il s'agenouille ; il lave, essuie et baise leurs pieds. Une lévite unie cache sa robe noire, un tablier blanc l'entoure, il se couvre d'une mitre de toile immaculée ; cependant qu'il obéit à la touchante leçon de Jésus, les chantres disent incessamment les merveilles de la liturgie : « Où règnent l'amour et la charité, là Dieu réside », *Ubi caritas et amor, Deus ibi est.*

Quand on ne connaît ni les psaumes, ni les livres des prophètes, ni les évangiles, peut-être ne connaît-on ni la science, ni l'art, ni l'harmonie.

JEUDI SAINT. — A TÉNÈBRES.

Les matines et les laudes du vendredi saint se psalmodient et se chantent comme hier, à la même heure, avec le même recueillement réel ; mais, comme c'est la caractéristique des vraies beautés d'ordre intellectuel et moral, de ne se laisser pénétrer à l'esprit — à travers les sens — que lentement, avec une sorte d'incubation nécessaire, je goûte déjà bien mieux la sublime harmonie des Lamentations, la simplicité de la lecture des leçons, la psalmodie rapide et monocorde des psaumes, sorte de mélopée sans aucune solution de continuité...

Les Lamentations du vieux Jérémie, sur des modes divers, sont une des révélations extraordinaires du passé..., la plus pure idée religieuse qu'ait revêtue l'âme humaine d'un vêtement de larmes...

L'orgue module plus *piano* que *pianissimo.* Appel lointain, à travers des cycles et des espaces sans nombre... Et, au lutrin, un adolescent, grandi par sa longue robe noire, pleure sur Jérusalem.

Cela ne se note pas, cela ne se fredonne pas, quelle que soit la mémoire musicale que l'on possède... Et pourtant, bien qu'insaisissable, comme un dessin des anges de

Luini, cela vous poursuit et pénètre à jamais en vous-même... Une voix — que vous semblez reconnaître pour la vôtre — gémit au dedans de vous : *Aleph...*, *Ghimel...*, *Iod...*, et tout l'Orient, une antiquité lointaine, un mont aride, une foule hurlante, une victime silencieuse, vous entendez et voyez..... C'est Gethsemani devant vous, pendant que cet enfant se lamente.

Wagner a compris beaucoup de ces choses, dans son *Parsifal*, — et pourtant, avec la perfection du génie et les ressources extraordinaires dont il disposait, — ce que l'on admirera toujours sous le nom de la *Scène du vendredi saint de « Parsifal »* n'atteindra pas à la vie saignante que l'homme exprime avec cette seule voix modulant sur trois notes la plainte éternelle de Jérémie...

VENDREDI SAINT. — MATIN.

L'office du vendredi saint est un des beaux souvenirs que souvent l'on garde de son enfance... Beaucoup de petits cœurs en ont été à jamais frappés, malgré la longueur, l'aridité mélancolique, pour des cerveaux d'enfants ; mais nous avons tous supplié nos mamans de nous mener à Ténèbres voir les cierges qui s'éteignent, ou bien entendre chanter la Passion, avec la grosse voix du sous-diacre qui s'enfle pour imiter la foule, et crier : *Tolle, tolle...* L'enfance éprouve le besoin d'émotions intimes, ce besoin qui nous suit dans la vie, et qui est une condition absolue de nos aspirations infinies.

Je pense à cela, en revenant de boire largement à cette source de santé intérieure... après un des plus beaux spectacles de commémoration sacrée qu'il soit donné de réaliser dans une église. Est-ce le cadre ? est-ce le tableau ? sont-ce les personnages ?... l'idée que l'on se fait de leur vie ou simplement leurs costumes ou leurs gestes ?... N'est-ce pas plutôt l'*Ambiente*, suivant l'expressif italien, l'*Ambiente* intérieure et extérieure qui compose l'atmosphère d'une foule agissante et pensante ? La force et la beauté de la prière en commun, c'est la force et la beauté de toute chose décuplée par le nombre, plus encore, par l'intensité intérieure.

Si vous l'avez remarqué, dans les paroisses des grandes villes dissipées, quelle que soit la pompe, la majesté que le culte catholique y revêt à ses fêtes, votre pensée ne s'unifie qu'au culte lui-même, et non à l'idée qu'il a voulu rendre. Au contraire, quel que soit le dénuement de la cérémonie, il vous sera arrivé quelquefois d'être pris par le sentiment intérieur qui respirait autour de vous. C'est que l'air qui se dégageait était fait d'un même sentiment essentiel, concentré en cette foule. Et lorsque, ainsi qu'il arrive ici même, — en ces jours rares, — une réunion de conditions harmoniques a pu extérioriser ensemble le vrai et le beau, l'idée et le sentiment, l'âme et l'intelligence, — par une représentation sensible d'un beau sentiment intérieur, — cette soif, jamais étanchée, d'aspirer toujours un souffle de vie, reçoit avec avidité la goutte d'eau pure... Ainsi fut cette matinée d'un vendredi saint à l'abbaye de Maredsous.

Les idées magnifiques ou touchantes, plus qu'hier encore ressortent à mes yeux. Tout rentre en sa place : l'allégorie devient le principal. Les yeux, les oreilles, moyens extérieurs, sont imprégnés en même temps que l'esprit ; mais ils ne deviennent que ce qu'ils sont en réalité, les simples conducteurs vers le domaine plus profond de l'idée spirituelle. Dans un bel accord parfait, tout cela s'infuse ensemble dans l'âme qui le transmet au cœur à l'unisson. Ainsi, la basse partie de l'âme ne domine plus. Voilà que la partie supérieure ne voit dans ces vêtements lugubres du vendredi saint, dans cet autel en deuil, dans toute cette dramatique scène, que la désolation réelle qui s'accomplisssait au Golgotha il y a dix-neuf siècles.

Les Bénédictins, dont l'idée active est le retour de la plus pure liturgie, — donc la ruine des profanations laides et inutiles dont depuis longtemps est affublé l'hommage extérieur du culte, — réalisent ici vraiment la station à Jérusalem.

A 8 heures apparaît le cortège conventuel, qui rendu au chœur module rapidement l'heure de none.

Des vêments noirs sont étalés sur l'autel, en tache funèbre. Mais regardez, ô

curés des paroisses, ce ne sont pas vos chasubles de carton, carrées et anguleuses; c'est toujours cette grave mante, sorte de châle dont la pointe serait arrondie, — en étoffe souple comme du crêpe et ornée de l'unique croix, en tissu d'argent mat aujourd'hui.

L'orgue, même en sourdine, ne se rouvrira plus ; mais, pour représenter la Passion, — c'est le mot, — il faut la psalmodie chantée. Le récitant, Ponce Pilate, Pierre, Jésus, sont figurés par les officiants vêtus de noir, et la foule, la foule clamante, — ce sera tout le monastère, tout le collège, — près de cent voix, qui demanderont Barabbas... Et, le crime accompli, le dernier cri jeté du haut du Golgotha, l'âme pieuse ne peut qu'une chose : rester au pied du Calvaire avec la Mère des douleurs et vénérer la Victime innocente... C'est ce que l'Église a voulu représenter par l'adoration de la croix.

Sur un linge blanc bordé de noir, une effigie du Crucifié divin est déposée. Le père Abbé se déchausse et, la tête sans mitre, s'avance sur les degrés du chœur, se prosterne trois fois et baise les pieds transpercés de son Maître. Après lui, tous les moines, les frères convers, les enfants de chœur, ôtent leurs chaussures et l'imitent. En même temps, dans la nef, la même cérémonie est accomplie par le peuple. Durant cet hommage, les chantres bénédictins et les soprani chantent des Lamentations éperdues et graves : *Dulce lignum Crucis.*

Mais, processionnellement, au reposoir, portée la veille, l'Hostie consacrée attend... Cette Hostie, le prêtre, avant les Pâques nouvelles, doit la consommer, car ce jour de mort, tous les tabernacles resteront béants et vides.

Solennellement, comme hier, suivi de tous les religieux et des jeunes enfants laïques du collège — l'Abbé-Primat et ses diacres enveloppés de noir, se dirigent vers le reposoir fleuri et seul encore illuminé dans l'église.

Il se fait un silence de désert dans ce temple rempli. Le prêtre s'incline profondément devant l'Hostie, pendant que l'on place dans la main des enfants et des pères un cierge blanc allumé. Alors, l'Abbé déposant sa mitre, on recouvre sa lugubre chape de deuil d'une écharpe de satin nuancée des rayons d'un soleil d'aube, brodée d'un écusson rouge sur lequel se détache l'Agneau blanc. Sa tête blanche émerge des plis satinés, sous le dais dont maintenant il est couvert, puisque ses mains tiennent le calice d'or. Il reprend, à travers la large basilique, le chemin du maître-autel ; les moines noirs deux à deux, les novices au court scapulaire, les frères convers à l'humble cape noire de grosse laine, les thuriféraires blancs, la jeune maîtrise et les coryphées. Plus de cent mains balancent les cierges allumés, plus de cent voix, — sans un soupir d'orgue, — cent voix d'adolescents, de jeunes hommes et de vieillards, proclament la sentence chrétienne : *O Crux, ave, spes unica !*

Jusqu'à l'autel, le chant s'élargit toujours, et se tait lorsque le ministre élève cette Hostie, se frappe la poitrine, se courbe et s'en communie... Et dans le silence, la longue théorie s'enfonce sous la porte basse, laissant l'autel nu, vidé de sa croix d'or, les pupitres dépouillés, les lampes éteintes, toute l'église en deuil... Ainsi pensé, ainsi aimé, ainsi exécuté, cela est simple, grand, juste et saint.

VENDREDI SOIR. — A TÉNÈBRES.

Après ce touchant office du matin, et avant que la crécelle triste des jours funèbres appelle à la psalmodie du soir, les passagers et les pèlerins de Maredsous viennent s'agenouiller devant le crucifix, reposant les bras étendus sur les dalles. Dans la figuration de ce jour, ce qu'on appelle *le Tombeau*, dans nos paroisses, est trop souvent un amalgame de velours, de draperies et de fleurs artificielles, contresens à l'histoire et à la morale du fils de Marie et de Joseph. Ici, toujours austères et artistes, les bénédictins se contentent d'entourer de fleurs naturelles, de sombres myrtes et de palmiers de Judée, le symbole divin. Puis, de chaque côté de cette tombe rustique, sur les marbres noirs, six petites lampes en verres teintés, dans lesquelles vacille et tremble une lueur mortuaire... Les amples manches des moines agenouillés balaient les degrés, les femmes et les hommes pieux s'inclinent et vénèrent... Il y a là de la piété sincère.

Au chœur, les lampes s'allument ; c'est le dernier office des Ténèbres.

Les Lamentations de Jérémie pleurent une dernière fois; les étranges syllabes hébraïques, frappées dans ma mémoire, descendent dans mon âme avec la gémissante cadence grégorienne. C'est le vrai chant mystique dans tout son abandon... Quel est l'esprit qui s'est plaint ainsi ? Et quel poète a jamais crié comme le terrible barde de Judée : *Lève-toi, Jérusalem, dépouille tes habits de réjouissance. — Pleure, ô mon peuple, comme une jeune femme en deuil; pasteurs, gémissez dans la cendre et le cilice. Car le grand jour du Seigneur est venu, jour plein d'amertume ! Pleure, ô mon peuple !*

SAMEDI SAINT. — MATIN.

Le brouillard des jours tristes s'épaissit comme un linceul, alors qu'avant 8 heures du matin je m'achemine de l'hôtellerie au couvent. Dans le silence de sépulcre, sur la belle route, les fidèles arrivent, le gros missel à la main pour le long office de ce jour.

C'est une joie intime que de goûter ainsi, dans le recueillement de la campagne, cette variété intelligente que les premiers artisans du culte chrétien ont donnée à chaque office. Cette variété dans l'unité n'est égalée par aucun de nos raffinements d'art moderne. Chaque divers détail représente une idée, un sentiment, un devoir, une vertu ou un souvenir. Rien n'est plus frappant en ce sens que l'office du samedi saint.

Sous le porche gothique, dans un brouillard incolore, un trépied est posé et porte un réchaud rempli de feu ; à côté, un grand missel ouvert. Tout le couvent, que précède une immense croix de cuivre, va bénir le feu sacré et dire l'oraison liturgique. Puis, rentrant dans la basilique, et portant le feu béni, les moines et leur père Abbé psalmodient none, devant l'autel vide, toutes lumières éteintes. Mais voici qu'à l'entrée du temple fleurit un roseau enserré de lierre, surmonté de trois cierges semblant trois lis, et porté par un lévite... Avec le feu béni on allume un de ces trois cierges, et aussitôt, tout le long cortège chante gravement : *Lumen Christi !* Quelques pas..., et sur les degrés mêmes du chœur, une seconde tige de cire scintille. Alors d'une voix plus claire, d'un ton plus joyeux : *Lumen Christi,* chantent les moines. Enfin, arrivés près du maître autel et devant la chaise abbatiale, ils s'exclament plus haut encore : *Lumen Christi !* Le lévite allume le troisième cierge, et tout le peuple de s'écrier : *Deo gratias !* Et dans cette aube d'espérance, le célébrant bénit le livre dans lequel on annonce la venue prochaine de la lumière. Aussitôt, le cierge pascal, énorme, miniaturé finement, étincelle. Ce phare de la résurrection restera ainsi, visible dans les temples chrétiens, pendant toute la durée des fêtes. Le diacre plante sur le cierge cinq grains d'encens bénits, en forme de croix. Et magiquement, un autre lévite ravive toutes les petites lampes suspendues jour et nuit devant les sanctuaires... C'est la vie qui rentre au temple.

Ce prélude de la fête pascale est d'une poésie pure, enchanteresse. Le tombeau n'est qu'entr'ouvert, le *Resurrexi* n'éclatera que demain, mais cependant, quel espoir secret, depuis hier !

L'émotion douce renaît, avec les nuages de l'encens et les scintillements de la flamme, en même temps que les rayons éclairent les fresques laborieuses et brillantes de l'abbaye. Non, Marie-Magdeleine n'a pas encore reconnu son Maître, mais déjà l'Ange gardien du sépulcre lui a parlé..., car voilà que de blancs cierges s'allument, que les officiants remplacent leurs chapes violettes de la procession par des chapes toutes blanches aux plis brochés. Le devant d'autel chatoie, argenté, car pour la Pâque seule se réservera la pompe d'or et l'office pontifical. Mais, n'officiant pas ce matin lui-même, l'Abbé se vêt, en harmonie avec le prêtre, d'une lourde chape blanche, brodée derrière de la croix de saint Benoît, en velours noir, se coiffe d'une mitre d'argent et s'incline devant l'autel, au moment où commence la messe.

Aussitôt, les enfants soprani entonnent à l'unisson la sublime, l'universelle évocation : *Kyrie, Christe, eleison !* Et ces descentes graves, et ces montées claires, annoncent le retour de la joie, comme les cierges allumés tout à l'heure annonçaient

le retour de la lumière. Ecoutez donc : *Gloria in excelsis Deo*, et la sonnerie d'or de l'autel s'agite, et toutes les cloches des tours abbatiales, revenues au couvent, s'ébranlent, et les orgues ouvertes, cent voix d'hommes et d'enfants, que domine encore la joyeuse allégresse qui agite les airs, les clament et proclament en un seul chant : *Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis !*

Et je plaindrais ceux qui n'ont pas pleuré d'espoir à l'*Alleluia* comme je plaignais hier ceux qui ne pleuraient pas d'amour au *Consummatum est...*

Cette messe blanche du samedi saint est la grâce même. Autour du tombeau, le mystère est encore, mais un rayon l'a traversé...

Et de la suite des âges, nous sont venues des inspirations délicieuses, des détails charmants d'âmes pieuses. Ainsi, au premier retour de l'*Alleluia*, dont la sonorité majeure n'a plus frappé depuis six semaines nos oreilles, le célébrant le chante trois fois... mais, *piano*, timidement d'abord, puis *crescendo*, graduellement, de même que le chœur grégorien qui répond... L'incertitude règne encore, contenue par une intuition nuancée d'espérance dans le cœur des disciples, et la cantilène grégorienne les exprime, ces nuances.

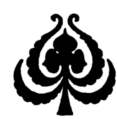
Deux choses encore dans cet office clair du samedi : après la lecture des graves prophéties, les litanies des saints sont chantées sur le mode joyeux, en versets, par un soliste, et réponse par le chœur entier. Le mouvement est d'allégresse, et malgré la répétition de chaque invocation, on regrette d'entendre la dernière, tant est bienfaisante la santé, la netteté, la confiance virile de la mélodie.

L'idée antique d'un symbolique holocauste est réalisée ici même sous les cloîtres du patriarche Benoît.

Après l'Évangile, un agneau gras et blanc, frisé, fleuri, enrubanné de feuillages, fait son entrée dans la grande nef, conduit en laisse par un frère lai en surplis, par deux enfants de la maîtrise. L'*Agneau pascal* est mené jusqu'au milieu du chœur ; l'Abbé descend vers lui, écartant sa chape d'argent doublée de soie verte, et se découvrant devant la blanche victime, lit dans le missel ouvert la formule ancienne qui la consacre. Il forme au-dessus de la bénigne petite tête, avec de l'eau bénite, le signe du sacrifice... Et on l'emmène à l'immolation, l'agneau blanc paré de fleurs..., durant que la messe s'achève, dans une impression d'aube lumineuse...

Ce soir, à l'heure des complies, les cloches s'ébranlent joyeusement dans les clochers des deux abbayes bénédictines, répandant les notes de l'*alleluia* au-dessus des sapins verts, au delà des vallées, chez les campagnards qui demain viendront sur les routes, en habits de fête...

(*A suivre.*) JACQUES HERMANN.





BIBLIOGRAPHIE

Mgr R. du Botneau : **Une maîtrise grégorienne**, plaquette in-8° de treize pages. Lethielleux, rue Cassette, Paris.

Intéressante monographie de la fondation, de l'organisation et de la vie liturgico-musicale de la célèbre maîtrise des Sables-d'Olonne, œuvre de l'artiste et zélé archiprêtre. Plaquette à répandre largement ; résultats pratiques à faire connaître.

NOUVEAUTÉS MUSICALES :

F. de La Tombelle : *Messe* à 3 voix mixtes, 3 fr. 75 ; *Trois motets* à 3 voix mixtes (*Caro mea*, 1 fr., *O quam suavis*, 1 fr. 75, *Oremus pro Pontifice*, 1 fr. 75) ; *Petit salut* (*O salutaris* et *Tantum ergo*, à 3 v. mixtes, *Ave Maria*, à 2, 3 et 4 voix égales), 3 fr. 75. Janin frères, éditeurs, rue Président-Carnot, 10, Lyon.

Pièces pratiques, écrites par notre éminent collaborateur. La disposition pour soprani, ténors et basses convient à la plupart des chœurs d'église. D'une teinte parfois mélancolique, dans leur expression religieuse, les compositions de M. de La Tombelle sont ordinairement fines, sans offrir de difficultés réelles dans l'exécution. Ces nouvelles œuvres contribueront à enrichir le répertoire des maîtrises.

Abbé P. Brun : *Les saluts grégoriens*, 8e série, 1re livraison, 2 fr. Mêmes éditeurs.

On sait que cette collection, entreprise par M. l'abbé Brun, consiste dans l'accompagnement pour orgue des excellentes « petites feuilles » éditées par la *Revue du chant grégorien*. Ce fascicule est digne de ses aînés.

F. Nekes: accompagnement du *Commune sanctorum* du Graduel, 5 fr. 50. Schwann, Dusseldorf.

Accompagnement, comme les autres du même auteur, correctement écrit et convenablement rythmé. Toutefois, l'habitude constante de terminer les cadences du 3e et du 4e ton par une fondamentale majeure, celles du 7e et du 8e avec une sensible, etc., donnent à l'ensemble une teinte singulière. Si on peut accepter, en de très rares occasions, des terminaisons de ce genre, pour une raison déterminée, leur emploi habituel donne au chant grégorien une allure chromatique parfois bizarre.

Dans cette publication, une partie des graduels, alleluias et traits sont supprimés et remplacés par une simple récitation sur des accords d'orgue, ou des faux-bourdons. De courtes introductions, pour amener l'intonation des pièces, sont quelquefois assez intéressantes.

J. Schaefer : *Messe* en l'honneur de saint Joseph, à 3 voix d'hommes et orgue, 3 fr. 50 ; J. Veith : *Quatre antiennes* au Saint-Sacrement, pour 4 voix d'hommes avec orgue ou instruments à vent (*O quam suavis*, *Homo quidam*, *Ego sum panis*, *O sacrum convivium*), 2 fr. 25 ; J. Veith, *Litanies* de la sainte Vierge, à 4 voix mixtes avec orgue ou harmonium, 2 fr. 50 ; Schindler : *Litanies* de la sainte Vierge, à 4 voix mixtes, 2 fr. 25. Même éditeur.

Les deux premières de ces compositions sont assez intéressantes, et sont écrites

dans le genre de celles de Griesbacher. Les Litanies le sont moins et se ressentent trop du pastiche ou de la formule.

Nouveautés de la firme Bertarelli, de Milan : 1° Recueils de pièces faciles pour orgue ou harmonium, de NORSA, CHIESA et CORDELLA. De ces trois fascicules nous ne retiendrons que le premier (net, 2 fr. 25), mélodique et harmonique, tout en restant facile ; les deux autres sont insignifiants. 2° G. VISONA : Hymne *Pange lingua* (édition vaticane), avec accompagnement d'orgue, rythmé de façon assez bizarre, et six interludes courts et bons (1 fr. 25).

REVUE DES REVUES (articles à signaler) :

Revue musicale, n° 5. — G. Vauthier : *Les Noëls chantés à Saint-Cyr* [d'après le manuscrit 14985 français de la Bibliothèque nationale]. — N° 6. — H. Quittard : *Les chorals variés pour orgue de C. Franck* [à propos de la récente publication des *Trois chorals variés* transcrits pour piano par Mlle B. Selva ; article d'analyse très détaillé, et des plus remarquables]. — J. Dador : *Les « modes » harmoniques* [essai curieux d'une classification nouvelle, basée sur les accords, indépendamment de l'idée de « tons » ou d' « échelle »].

Guide Musical, n° 12. — *** : *L' « Enfance du Christ » d'Hector Berlioz* [à propos de la mise en scène (?) de cet oratorio au théâtre de la Monnaie à Bruxelles].

Revue musicale de Lyon, nos 20 et 25. — E. Goblot : études sur la cantate n° 12 et la cantate *Ein feste Burg* de Bach. — N° 21. —Très intéressant échange de vues sur « le caractère religieux de la musique de Bach », par E. Goblot et F. Baldenger. — N° 23. — Suite de la même, par une « lettre » que nous publierons prochainement. — Léon Vallas : *La musique à Lyon avant l'opéra* (à suivre).

Caecilia (Strasbourg), n° 2. — Dom C. Vivell : *Les sons plus élevés ont-ils plus d'éclat et plus de souffle que les sons graves ?* [Dissertation excessivement curieuse à propos d'un passage du *Speculum musicae* de Jean de Muris.]

Der Katholische Kirchensanger (Beuron), nos 3-4. Dom Johner : *L'Introït « Laetare »* [analyse de l'œuvre et accompagnement apportant quelques corrections à celui d'abord publié par l'auteur dans son Traité de chant grégorien].

Santa Cecilia (Turin), n° VIII (140). — P. Guerrini : *Musique et musiciens du XVIe dans un poème macaronique* [d'après Merlin Cocaio, pseudonyme du bénédictin Théophile Folengo, dont l'auteur retrace succinctement la biographie. Cf. *Tribune*, I, 1, 14; article de A. Pirro].

Musica sacra (Milan), n° 2. — *** : *Martin Gerbert et ses mérites dans la musique sacrée* [premier article d'une série à continuer].

NOUVELLES REVUES

La **Revue musicale du Midi** est un nouveau confrère qui paraît à Marseille, rue Venture, 19. Nos meilleurs souhaits à une publication qui promet d'être excellente comme rédaction, variété, ensemble musical et tenue littéraire.

Nous n'avons pu encore signaler, parmi les revues faisant une place à la musique, deux nouvelles publications des RR. PP. Bénédictins : la **Revue liturgique et bénédictine**, de Maredsous, dirigée par dom Thibaut, et les **Questions liturgiques**, de Louvain, dirigée par dom Bauduin. Dans l'une et l'autre de ces revues, nous relevons deux articles de notre rédacteur, M. A. Gastoué : *Le chant de l'Eglise* (*Revue liturgique*, n° 2), et *Chants du temps de Noël* (*Questions liturgiques*, n° 2). Nous recommandons chaleureusement ces deux revues à nos abonnés.

Enfin, bienvenue également à **La belle chanson**, revue de chansons et de coutumes méridionales, bulletin mensuel de l' « Académie toulousaine et du conservatoire de la chanson », paraissant sous la direction de M. Marius Léger, à Toulouse.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-septième Année — N° 5 — Mai 1911

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, *rue Saint-Jacques*, 269
PARIS (Vᵉ)
14, *Digue de Brabant*, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

CONGRÈS PARISIEN ET RÉGIONAL

DE

Chant Liturgique et de Musique d'Église

PROGRAMME N° 2

La préparation du Congrès, très active, laisse prévoir un succès. Le Comité d'organisation a demandé l'*approbation* et la *bénédiction* de NN. SS. les Évêques de toute la région à laquelle s'adresse plus spécialement le Congrès. Presque tous les prélats ont, à l'heure actuelle (15 mai), répondu, et plusieurs d'entre eux ont bien voulu déléguer un *représentant officiel* au Congrès. Les hautes personnalités dont est formé le Comité de patronage sont un nouveau garant de l'intérêt qui s'attache au Congrès parisien de chant liturgique.

MEMBRES D'HONNEUR

ET

COMITÉ DE PATRONAGE

Président :

R[me] P. Dom POTHIER, abbé de Saint-Wandrille, Président de la Commission Pontificale Grégorienne.

Assesseurs :

M. le chanoine René MOISSENET, maître de chapelle de la cathédrale de Dijon, consulteur de la Commission Pontificale Grégorienne ;

M. le chanoine L. PERRUCHOT, maître de chapelle de la cathédrale de Monaco, ancien maître de chapelle de Saint-François-Xavier, à Paris.

Membres :

S. G. Mgr BELMONT, évêque de Clermont, président des Assises de Clermont de 1905 ;

S. G. Mgr FOUCAULT, évêque de Saint-Dié ;

S. G. Mgr SUEUR, président des Assises d'Avignon de 1899 ;

Mgr BAUDRILLART, recteur de l'Institut Catholique, vicaire général, Paris ;

Mgr R. du BOTNEAU, archiprêtre des Sables-d'Olonne, promoteur du Congrès grégorien de 1909 ;

R. P. Dom ANDOYER, prieur de Ligugé ;

Abbé AUDOLLENT, directeur diocésain de l'enseignement, Paris ;

Camille BELLAIGUE ;

Ph. BELLENOT, maître de chapelle de Saint-Sulpice, Paris ;

Chanoine BONNAIRE, curé de Witry-lez-Reims, promoteur du Congrès de Reims de 1896 ;

Joseph BONNET, organiste de Saint-Eustache, Paris ;

Chanoine BOURDON, maître de chapelle de la Primatiale, Rouen ;

Abbé BOUSQUET, vice-recteur de l'Institut Catholique, Paris ;

Michel BRENET ;

Abbé BRUNEAU, maître de chapelle de la cathédrale, Blois ;

Abbé CLERVAL, ancien supérieur des Clercs de N.-D. de Chartres, professeur d'histoire à l'Institut Catholique, Paris ;

Abbé DABIN, croix d'or de l'ordre « Pro Ecclesia et Pontifice », curé de Bourth (Eure) ;

R. P. Dom Lucien DAVID, directeur de la « Revue du chant grégorien » ;

Abbé DELÉPINE, directeur de la « Revue Sainte-Cécile », promoteur du Congrès d'Arras de 1904 ;

Th. DUBOIS, membre de l'Institut, ancien directeur du Conservatoire, Paris ;

Maurice EMMANUEL, professeur au Conservatoire et à la Schola, Paris ;

Gabriel FAURÉ, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire, Paris ;

Abbé GARDEY, vicaire général, curé de la basilique Sainte-Clotilde, Paris ;

E. GIGOUT, organiste de Saint-Augustin, Paris ;

Abbé GINISTY, archiprêtre de Saint-Affrique, promoteur du Congrès de Rodez, de 1896 ;

W. GOUSSEAU, professeur à l'École secondaire diocésaine, maître de chapelle de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, Paris ;

Abbé GUIBERT, supérieur de la Maison des Carmes, Paris ;

Vincent D'INDY, directeur de la Schola, Paris ;

Chanoine E. de LA PERCHE, du chapitre de Notre-Dame, Paris ;

F. de LA TOMBELLE ;

Abbé LAURENT, représentant S. G. Mgr TOUCHET, maître de chapelle de la Cathédrale Sainte-Croix, Orléans ;

Abbé LABOURT, aumônier du Collège Stanislas, Paris ;

Chanoine LAPALME, vicaire général, directeur de l'administration temporelle du culte, Paris ;

LIBERT, organiste de la basilique de Saint-Denys ;

A. MARTY, professeur à l'Institution nationale des aveugles, organiste de Saint-François-Xavier, Paris ;

Pierre MARTIN, directeur de la « Manécanterie de la Croix de bois », Paris;

Jules MEUNIER, maître de chapelle de la basilique Sainte-Clotilde, Paris ;

Chanoine POIVET, ancien supérieur du Petit Séminaire, Versailles ;

Henri QUITTARD ;

Abbé POULIN, curé de la Trinité, Paris ;

L. SAINT-REQUIER, directeur des « chanteurs de Saint-Gervais », Paris ;

Camille SAINT-SAENS, membre de l'Institut;

A. SÉRIEYX, professeur à la Schola, Paris ;

Abbé THINOT, maître de chapelle de la Cathédrale, Reims ;

TOURNEMIRE, organiste de la basilique Sainte-Clotilde, Paris ;

Louis VIERNE, organiste de la basilique métropolitaine de Notre-Dame, Paris;

Abbé VIGOUREL, directeur à l'École de Théologie, Paris ;

Abbé VILLETARD, lauréat de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, curé de Champvallon (Yonne).

Ordre des Exercices religieux du Congrès

LUNDI 12 JUIN

A 4 h. 1/2, en l'église SAINT-EUSTACHE, prières d'ouverture du Congrès, chant solennel du *Veni Creator*, allocution, acclamation au Pape et bénédiction du Très-Saint-Sacrement; chants exécutés avec le concours des chœurs de la « Société Haendel ». *A 9 heures du soir*, à l'INSTITUT CATHOLIQUE, première réunion des congressistes, présentations, détail des ordres du jour.

MARDI 13 JUIN

A 9 heures du matin, en l'église SAINT-EUSTACHE, grand'messe solennelle de la fête de saint Antoine de Padoue, avec le concours de la maîtrise de Saint-François-Xavier, qui chantera la messe *Iste Confessor*, de Palestrina ; *à 4 h. 1/2*, récital d'orgue, consacré à l'école française du XVIe siècle au XXe, par M. Joseph BONNET, organiste du grand orgue de Saint-Eustache, avec le concours de la maîtrise de Sainte-Clotilde.

MERCREDI 14 JUIN

A 10 h. 1/2 du matin, en l'église SAINT-GERVAIS, messe solennelle de *Requiem*, pour les musiciens d'église décédés depuis le dernier Congrès, et spécialement les fondateurs défunts de la Schola: MM. CH. BORDES, A. GUILMANT, P. AUBRY ; avec le concours des « Chanteurs de Saint-Gervais » ; *à 4 h. 1/2*, en la même église, réunion spéciale des confréries, vêpres votives de la très sainte Vierge, et complies solennelles, avec le concours de la maîtrise de Saint-Gervais et de la *Schola sanctae Caeciliae*.

JEUDI 15 JUIN

Fête du Très-Saint-Sacrement.

A 9 heures, en l'église SAINT-EUSTACHE, grand'messe et procession solennelle; *à 4 heures*, en l'église métropolitaine de NOTRE-DAME, sous la présidence de S. G. Mgr AMETTE, archevêque de Paris, clôture solennelle du Congrès et *Te Deum*, avec le concours des maîtrises de Notre-Dame de Paris, de Saint-Louis de Poissy (directeur, M. l'abbé HUET), et de la « Manécanterie de la Croix de bois ».

Le programme complet, avec l'indication des pièces exécutées, sera publié au moment même du Congrès.

LETTRE
DE SON ÉMINENCE LE CARDINAL LUÇON
ARCHEVÊQUE DE REIMS
AUX PROMOTEURS DU CONGRÈS

Parmi les nombreuses lettres d'approbation parvenues au Comité, nous devons mettre à part la belle lettre de S. E. Mgr l'Archevêque de Reims, qui, à elle seule, marque bien le sens d'orientation et le but du Congrès.

Reims, le 8 mai 1911.

MESSIEURS,

Je me joins bien volontiers à Sa Grandeur Mgr l'Archevêque de Paris, pour encourager et bénir le Congrès de chant grégorien et de musique sacrée que vous organisez pour le mois de juin.

Au moment où l'usage de l'édition Vaticane des livres de chant liturgique devient obligatoire, il est d'une évidente nécessité de pourvoir aux moyens d'assurer la bonne exécution des chants que contiennent ces livres.

Le chant sacré tient une grande place dans la sainte liturgie. Il a, par sa vertu naturelle, et par la grâce que lui attire sa destination au culte divin, une grande puissance sur les âmes pour exciter en elles les sentiments de la piété.

Qui ne connaît les gracieux témoignages que lui rend saint Augustin dans ses *Confessions* ?

« *Quantum flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter ! Voces illae influebant auribus meis..., et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrymae et bene mihi erat cum eis* » [1].

Mais si l'on veut que le chant produise ces heureux effets, il faut qu'il soit au

1. « Combien j'ai pleuré à tes hymnes et tes cantiques, profondément ému des voix de ton Eglise au chant si suave ! Ces voix coulaient à mon oreille..., et enflammaient de telle sorte les affections pieuses, que les larmes couraient, et il m'était bon d'être avec elles. »

moins convenablement exécuté : la plus belle musique ne plaît qu'à cette condition.

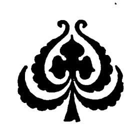
Il importe donc de bien établir les principes et les règles pratiques spéciales au chant grégorien, de vulgariser la méthode d'exécution de ses mélodies, de former des maîtres qui puissent à leur tour dresser les chantres de nos églises paroissiales.

C'est le but que se propose votre Congrès, où je vois, par le programme général, que les leçons de la pratique se joindront à celles de la théorie.

Dieu ne peut manquer de bénir une entreprise qui a pour but d'assurer la dignité de son culte et de préparer la mise en pratique des ordonnances du Saint-Siège.

Veuillez agréer, Messieurs, l'assurance de mes sentiments respectueux et dévoués en N.-S.

† L. J. Card. Luçon, Arch. de Reims.





En marge d'une Antienne : Le « *Salve Regina* »

(*Suite et fin.*)

Il est fort possible qu'il y ait des documents intermédiaires ; toujours est-il qu'un siècle plus tard apparaît la narration d'Eisengein ; c'est alors, dans l'ensemble, et avec variantes, l'amplification démesurée et comme la mise au point de toutes ces invraisemblances. Jusqu'ici la Chronique de Spire était le plus ancien document relatif à l'ajoute des paroles finales du *Salve*. Les manuscrits de Munich, contemporains de la chronique citée plus haut, nous ramènent un siècle en arrière, ce qui a son importance ; il est vrai qu'ils ne parlent pas de l'événement de Spire, et s'ils sont d'origine allemande, ce silence n'est guère favorable à la prétendue tradition. Ce qui l'est encore moins, c'est celui des compagnons de Bernard ; il est inconcevable quand on analyse leur relation de voyage, rapportant les plus petits détails, surtout en ce qui concerne le passage à Spire.

Les miracles furent nombreux durant ce long parcours entre Clairvaux et la vieille ville allemande ; et toujours on nous les rapporte, *en mentionnant les chants*. Quant aux faits qui se déroulèrent à Spire, nous avons cette attestation précieuse : « Notre relation, où toutes ces choses étaient consignées, a été perdue par la négligence d'un frère : Dieu lui pardonne ! Trois choses cependant nous reviennent à la mémoire, « *nam caetera investigare non vacat* [1]. »

Ce texte est précis : si notre légende était fondée, on l'eût rapportée. Ne lit-on pas à tout propos : *Cantum omnes audistis* (à Fribourg) ; *cantus ille quem audistis, statim vero cantantes audivi* (Constance) ; et encore : *sed et pro tribus aliis signis in ecclesia cantatum est.*

A Spire même : « Exclamat [populus] in laudem Dei et *resonabat* « *terra in voces eorum* ;... *sæpe enim cantantem audivimus populum*... ; « *vociferationem audistis.* » Et à quelques jours de là : « Conclamatum est « statim a clero *Te Deum laudamus.* Sed mugitus fletuum et singultus « vociferationem laudis evicit. *Dabat pro cantu lacrymas plebs ignara* « *canendi* [2]. »

Comment, après cette dernière phrase, peut-on nous donner comme

1. *P. L*, t. CLXXXV, col. 384, ch. v.
2. *Ibid.*, II, 374 ; III, 378 ; IV, 382.

argumentation en faveur du succès de la triple invocation, la facilité naturelle des foules à retenir le chant? si l'on a tant de peine à ressusciter l'antique cantilène, n'est-ce pas que, de nos jours comme autrefois, tous ne sont pas aptes au même degré dans l'art de chanter ?

On objectera aussi que l'argument tiré du silence n'est pas *entièrement* décisif : d'accord ; mais comment, de bonne foi, peut-on donner créance à un auteur de la fin du xvi[e] siècle rapportant *pour la première fois* un événement du xii[e] ? Ce qui n'est pas douteux, dirons-nous plus justement avec M. Vacandard, c'est le souvenir qu'ont conservé de temps immémorial les habitants de Spire du passage de l'abbé de Clairvaux parmi eux.

Mis en présence de toutes ces objections, Florez concluait ainsi, dans son *España sagrada* : « Jean l'Hermite nous dit qu'elle [cette antienne] fut « entendue « *ex integro usque ad finem* » ; comment a-t-il pu ajouter *O* « *dulcis*, etc... ? Mais en outre, la retenant, il [saint Bernard] l'écrivit : il « est bien étonnant que saint Bernard ait retouché à une œuvre di- « vine [1]. »

Serait-on plus heureux en consultant les manuscrits ? non, car on n'en connaît point du xi[e] siècle qui possèdent le *Salve*, sinon à l'état de simple mention. Les antiphonaires du xii[e] siècle qui le contiennent sont très rares, quoique on connaisse déjà de ce chant des développement *tropés*, à la même époque [2]. Le codex 250 d'Einsiedeln [3], qui paraît

1. *España sagrada*, 3[e] éd., t. II, p. 187, ch. vi, Madrid, 1792.

2. On trouve ces développements dans un texte interpolé (xii[e]-xiii[e] siècle) de l'Antiphonaire d'Hartker (Codex S. Gall. 390-91, publié en 1900, dans la série B, t. I, de la *Paléographie musicale*). C'est le plus ancien manuscrit connu qui les contienne. L'écriture permettait d'en faire remonter la composition, ou plutôt la copie, à la seconde moitié du xii[e] siècle, ce qui n'est pas en contradiction avec les dates extrêmes sagement adoptées par les auteurs de la *Paléographie*.

Peut-être pourrait-on voir aussi un développement de forme plus libre, dans une pièce rythmique donnée par un manuscrit du xii[e] siècle et dont voici les premiers mots : « Ave Domina sancta Maria, *clemens dulcis et pia* — me benedicas... »

[Bibl. Vatic., Psalterium monialium, Palatin 31, saec. xii, f[o] 97 v.]

Signalons enfin le « *Salve Regina* omnium, virgo mater post filium, Salve, » etc. qui serait de la fin du xii[e] siècle. — Cf. Chevalier (U.) : *Repert. Hymnol.*, n° 18.151. Sous ce numéro est mentionné un manuscrit de la Bodléienne d'Oxford, le 266, f[o] 31, des *Codici Canoniciani italici*. — Il est à remarquer que ce texte est de même mètre que les versets du 390 de Saint-Gall.

3. *Codex Einsidl.*, 250. Vitae sanctorum, s. xii. P. 424-5, variis manibus, s. xii-xiii, probationes pennae, preces, etc. P. 425 : *Salue regina misericordie.*

Dans une note sur le *Salve* lue au Congrès catholique de Munich, de 1900 (cf. *Actes*, pp. 160-161), dom G. Meier, l'érudit bibliothécaire de l'abbaye d'Einsiedeln, s'exprime ainsi : « Le plus ancien manuscrit (cod. 250) appartient *peut-être* encore au xii[e] siècle. On y a intercalé le mot *benignum*, qu'on trouve aussi ailleurs, après *exilium.* »

Cette dernière constatation est évidemment un signe d'antiquité. Les chartreux, dont la liturgie est demeurée si intacte, ont aussi cette ajoute, — musicalement très discutable, — mais après *ostende.*

Le codex 250 doit être identifié avec le codex 33 cité concurremment au M. M. 11-9 de la bibliothèque de l'Université de Cambridge, par M. Wagner (*Gregor. Rundschau* 1903, n° 5, 6) et par lui attribué au xiii[e] siècle. Le 33, mentionné autrefois par Dom Schubiger, dans ses articles sur le *Salve* (*loc. cit.*) et son *Histoire de l'Ecole de Saint-Gall* (p. 85), était déjà à cette époque sous la cote actuelle, 250. (Cf. Meier,

plutôt du début du XIIIe siècle, ne saurait être invoqué en faveur d'une thèse négative, que dans le cas où l'on pourrait prouver qu'Hérimann de Reichenau (d'où provient le manuscrit en question) est l'auteur du *Salve* [1]; ce qui est loin d'être établi [2]. Tous ces textes contiennent les trois invocations.

Une étude de la forme mélodique pourrait encore renforcer nos conclusions [3]. Rappelons enfin qu'en 1146 la réforme du chant cistercien était accomplie, et par conséquent le *Salve* adopté par l'ordre de

Catalogus cod. mss. Einsidl., Einsidlæ, 1899, — *præfatio*, p. VIII.) Toutefois en comparant le texte donné par Schubiger et celui que m'a très gracieusement communiqué dom G. Meier, je constate que le texte porte non pas *vite dulcedo*, — ce qui est la version d'autres manuscrits, mais bien *vita*. De plus, l'indication du f° (191) est fautive, ainsi que la qualification de *processionnal*, donnée au manuscrit.

1. Cf. Vacandard, *op. cit.*, II, p. 83, n° 2. Dans ce cas, la réflexion de l'auteur serait très juste : « Le codex 250 d'Einsiedeln, dérivé de Reichenau où vécut H. Contract, contient les trois invocations. Or il est peu probable que dès le XIIe siècle les religieux d'Einsiedeln aient modifié le texte original pour se conformer à une tradition cistercienne. Les trois invocations paraissent donc remonter au texte primitif. »

2. La thèse allemande, sans être par cela seul plus soutenable, aurait au moins une apparence de vraisemblance, si l'on pouvait prouver qu'une *Meditatio super S. R.* (donnée à tort comme de saint Bernard dans les éditions faites de 1556 à 1640) est l'œuvre de saint Anselme de Lucques. Ce prélat est mort en 1086, et le décès d'H. Contract est généralement daté de 1054.

Dans ce cas, saint Bernard ne serait certainement pas l'auteur des trois ajoutes que l'on constate dans le texte de la *Meditatio*. Wading, qui l'a éditée le premier avec trois autres opuscules attribués au même auteur, nous dit qu'il en tient la copie du cardinal François Barberini avec qui il entretenait des relations très amicales. Celui-ci l'avait trouvée avec les autres textes, *in codicibus prægrandib. membraneis*, à l'abbaye Saint-Benoît de Mantoue, et le nom de l'évêque de Lucques était en tête des pièces en question.

Cette abondance de renseignements ne nous indique pourtant pas l'âge *du* ou *des* manuscrits. Wading ne nous dit pas aussi que son texte est une amplification d'une version plus courte, — ce que remarque justement D. Meier (*op. cit.*), et que celle-ci est attribuée à saint Bonaventure ; elle serait un fragment du chapitre XIX, partie III de son *Stimulus amoris*, que l'on trouve au nombre de ses opuscules. (Cf. Mabillon, *opera D. Bern.* ; *P. L.* CLXXXIV, col. 1077-78.) Dans ce dernier texte, on ne constate que la seule formule *o dulcis Maria*, tandis que dans l'édition de Wading [reproduite avec les notes au t. XXVII, p. 441 seq., de la *Bibl. vet. Patrum, Lugd.*] se trouve l'ajoute *Virgo*, qui, ainsi encadrée des autres paroles, est l'indice d'une composition relativement récente.

Il est bon toutefois de signaler que ce *fragment* du *Stimulus amoris* [dans la nouvelle édition : *De triplicia vita*] a été supprimé dans la dernière édition des œuvres du docteur séraphique. (Quaracchi, 1882-1902, XI vol., cf. VIII, 3-18.) Tout récemment (1910) le P. Ubald, d'Alençon, a publié une traduction française de l'*Aiguillon d'amour* (Paris, de Gigord). Le docte franciscain a pu identifier l'auteur, le frère mineur *Jacques de Milan*, grâce au ms. 10, plut. XIX, de la Laurentienne de Florence (vers 1300). Ce Jacques, qui était « lecteur » en théologie, se nomme d'ailleurs lui-même au cours de l'œuvre, sous le nom de *Supplantator*, équivalent latin de *Jacob*. Cf. Sbaraba, *Suppl. ad Script.*, 1806, p. 372. Quant aux *rythmes* attribués à saint Bonaventure, on doit aussi les ranger dans la catégorie des œuvres douteuses ; parmi ceux-ci, l'on remarquait en l'honneur de Notre-Dame le *Corona B. M. V.* et une exposition, dans le même style, de l'antienne *Salve Regina*. On ne trouve que le premier de ces textes dans l'édition de Quaracchi, t. VIII, 677-8. L'emploi dans cette pièce versifiée des mots *mater* et *virgo* qu'on ne rencontre pas dans les bréviaires franciscains de cette époque peut servir encore à justifier cette exclusion.

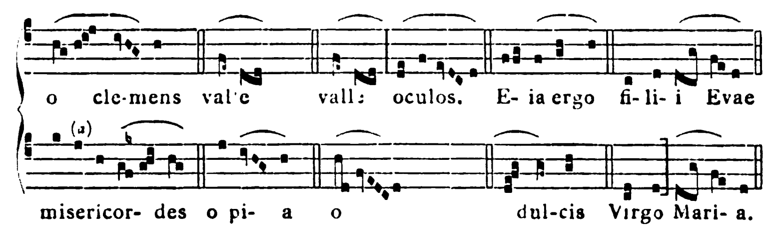
3. L'examen de ces ajoutes fait voir, à la fin de chaque formule, le thème qui a servi précédemment, et ceci a son importance :

Cîteaux après modifications. Vers le même temps, on trouve déjà ces dernières dans le 3719 de la *Bibliothèque nationale* ; ce manuscrit, qui serait d'origine aquitaine et du milieu du XIIe siècle, contient le *Salve* aux f°s 99^v et 100^r [1].

Au sujet des « traditions » bernardines concernant le *Salve Regina*, il nous faut ajouter un dernier texte de toute première valeur : il s'agit d'un passage de la chronique d'Aubri, moine de Trois-Fontaines (Marne), qui mourut, d'après l'opinion commune, en 1241. Ce texte n'a été donné en entier que par M. Wagner [2], mais en allemand. On ne le connaissait auparavant que de façon très incomplète. Nous indiquons entre parenthèses les passages supprimés. En rétablissant la version primitive, l'on verra aisément que le fait ici rapporté est différent de ce que nous connaissons déjà, malgré l'avis du docte Mabillon, qui ne voit dans cette narration qu'un récit raconté par le chroniqueur, *paulo aliter*.

« Anno 1130 : Cum Beatus Bernardus quadam die venisset apud Divionem et hospitatus fuisset in abbati [a] sancti Benigni quam semper dilexit, eo quod mater eius ibi sepulta est, audivit ante horologium circa altare ab angelis antiphonam SALVE REGINA, etc..., dulci modulatione decantari. Primo credidit fuisse conventum et dixit abbati die sequenti : Optime decantastis hac nocte antiphonam de Podio circa altare beate Virginis. Dicebatur autem antiphona de Podio, eo quod Naymerus Podiensis episcopus eam fecerit, [et inventum est quod illa hora, quando antiphona audita est, adhuc conventus dormiebat; et ex tunc cum frequenter ad memoriam antiphonam illam reduceret, audivit eam etiam, ut vulgatum est, circa altare beate Virginis in Claravalle decantari. Unde in quodam generali capitulo cisterciensi veniam suam accepit, quatenus hec antiphona ab omni ordine reciperetur, quod et factum est] [3]. »

Nous n'avons pas à justifier ici l'importance et la valeur du témoignage d'Aubri, laquelle est généralement reconnue et acceptée aujour-



a. La formule est ici transposée ; il en est de même entre les mots *valle* et *pia* ; seulement les notes sont groupées de façon un peu différente : cela suffit néanmoins à montrer la même origine, surtout le dernier exemple, confirmé par l'examen des variantes.

Nous verrons plus loin qu'une autre mélodie du *Salve*, que l'on trouve dans des manuscrits du XIIe siècle, possède les trois invocations. Le fait est intéressant, car l'on peut établir que la mélodie en question était connue au XIe siècle.

1. F° 99. Sur lignes à la pointe sèche, pour antienne « in Evangelio » (c'est-à-dire à *Benedictus* ou à *Magnificat*), d'un office *de Beata*. Je dois ces renseignements et la copie de cette très curieuse version à l'amabilité de M. Gastoué.

Il faut signaler aussi le codex additionnal 18302 du British Museum, antérieur d'au moins quelques années au 3719. Le *Salve* s'y trouve au f° 130 comme antienne de Tierce à l'Assomption, et contient les trois invocations. Malheureusement, l'antienne n'est pas notée. Ce manuscrit est d'origine allemande.

2. *Loc. cit.*

3. Cf. *Monumenta German. histor., Scriptores*, t. XXIII, p. 828.

*

d'hui. M. Stang écrivait, il y a quelques années : « Son travail est remarquable par sa chronologie soignée et par ses références à des documents aujourd'hui perdus [1]. »

M. Oviedo Arce, lui-même, est forcé de s'exprimer ainsi :

« L'un (Jean l'Hermite), fabuliste, chose bien naturelle dans ces temps d'exaltation religieuse (!) ; et l'autre (Aubri), de peu de crédit, appréciable *uniquement par son exactitude chronologique et par l'indication des sources où il a puisé*, chose omise dans sa narration des événements de Dijon en 1130 [2]. »

On ne peut mieux se contredire ; et quant au fait dont nous parlons, cette affirmation est en grande partie inexacte.

Nous avons d'abord la mention très précise d'une date, 1130; de plus, l'indication comme tradition, *ut vulgatum est*, des événements de Clairvaux, dont l'auteur semble peu préoccupé. Aubri nous parle ensuite d'une pétition adressée par saint Bernard au chapitre de Cîteaux ; mais qui, mieux qu'un cistercien, pourrait nous renseigner sur ce point ?

Laissons au narrateur la responsabilité du récit proprement dit : là encore, nous trouverons cependant des témoignages justifiant l'appellation d'*Antiphona de Podio* donnée au *Salve Regina*.

A part la réalité historique de l'événement — qu'on ne peut cependant rejeter de ce seul fait qu'elle n'est pas appuyée d'un document *cité*, et qui par ailleurs ne serait d'aucun secours pour prouver l'attribution à tel ou tel auteur de la composition du *Salve*, — tous les détails donnés sont d'une scrupuleuse exactitude.

Pour les contrôler, il faudrait pouvoir donner un plan de l'ancienne abbatiale de St-Bénigne. Nous savons par le chroniqueur de cette abbaye, que la basilique actuelle fut construite au XIIIe siècle, à la suite de l'effondrement de la grande tour, qui entraîna dans sa chute une partie considérable de la basilique élevée en 1001, par saint Guillaume, abbé de St-Bénigne de Dijon [3]. Ce magnifique édifice, de style roman, était terminé par une rotonde qu'on joignit aux bâtiments nouveaux, et dont nous parle Mabillon dans ses *Annales* [4].

Cette rotonde était à trois étages, communiquant par des escaliers avec l'église, composée elle-même d'une crypte et d'un sanctuaire supérieur. La partie postérieure de l'édifice était donc surélevée d'un étage. Et c'est justement dans cette partie de la rotonde correspondant à la crypte que se trouvait le corps de la Bse Aleth, mère de saint Bernard. Son tombeau était placé à main gauche, en descendant de l'église supérieure, près de l'escalier [5].

1. *Historiographia ecclesiastica*, 1897.
2. *Loc.. cit.*, p. 42.
3. Cf. *Gallia christiana nova*, t. IV ; cet accident arriva, suivant les *Annales* de St-Bénigne, en 1271. Cf. *P. L.*, t. CXLI, col. 978.
4. T. IV, pp. 139-140. Mabillon donne, en regard du texte, les plans des trois églises.
5. Chomton, *Saint Bernard et le château de Fontaines-lez-Dijon*, publié dans le *Bulletin d'histoire et d'archéol. religieuse du diocèse de Dijon* (1890-1891). Voyez nos de mars-avril 1891, pp. 132-134.

Jean l'Hermite, dont on veut bien dans la circonstance prendre en quelque consi-

L'autel de la Vierge se trouvait immédiatement au-dessus. Viollet-le-Duc, qui nous a laissé une étude si curieuse de ce monument, s'exprime ainsi :

« La rotonde au premier étage se joignait de plain-pied au sanctuaire de l'église abbatiale, et formait derrière elle, à l'Orient, une immense chapelle absidale, terminée elle-même par une chapelle barlongue dépendant des constructions du VI[e] siècle et flanquée de deux tours cylindriques massives qui contenaient les escaliers montant aux galeries supérieures.....

« Au fond de la rotonde, une chapelle dépendant du monastère du VI[e] siècle avait été conservée par l'abbé Guillaume ; elle était dédiée à N.-D. ; surélevée pour coïncider avec les niveaux des galeries de la rotonde, elle formait des salles annexes, à chaque étage de ces galeries [1]. »

En se reportant au dessin donné par Dom Lucien David [2], on verra aisément, et la place de la chapelle de Notre-Dame, et celle de la sonnerie placée dans la tour élevée au-dessus de l'autel de la Vierge, près duquel se trouvait l'horloge [3] : le récit d'Aubri est entièrement conforme à ces dispositions. Si nous consultons maintenant le plan cavalier de

dération le témoignage, est le seul à nous parler de cette sépulture (*Vita quarta*, col., 539, n. 8), alors que les Vitæ *prima et secunda* ne nous fournissent que le récit de la mort d'Aleth. Son corps demandé à la famille et obtenu par Gerannus, abbé de St-Bénigne, était encore dans cette abbaye au temps de J. l'Hermite, qui nous dit : « Post haec prædictus abbas super sepulturam ipsius sex imagines, in memoriam sex filiorum suorum, fabricari fecit; sicut usque in hodiernum diem evidenter ostenduntur. » A l'époque où écrit Aubri, le tombeau était toujours à St-Bénigne. Ce fut Etienne de Lexinton, abbé de Clairvaux et fondateur du fameux collège cistercien de Paris, qui obtint du pape Innocent IV l'autorisation de faire transporter à Clairvaux les précieux restes de la mère de saint Bernard : « Là où en l'église, et en la chapelle de Sainct Saulueur, qui est ou millieu de la carolle, tout à l'encontre et pres de la tombe sainct Bernard, il fut honorablement mis et colloqué, le dix neufuiesme iour de mars : ainsi comme aujourd'huy il est reposant en icelle chapelle que l'en dit *Saluatoris.* » Dom Milley dans ses plans de Clairvaux s'exprime ainsi : « ex parte sinistra, sub arcu lapideo, intra murum tumulata, iacet B. Alix mater S. P. N. Bernardi cum superposita eiusdem effigie quam sculpi curavit Ioannes de Cabilone Abbas Clarævallis, anno M. D. VIII., ubi legitur (cf. Henriquez, *Fasciculus sanctorum ordinis cisterc.*, lib. II, 41, ch. 4; *Gallia christiana nova,* IV, col. 806) : Item etiam iacet piæ recordationis nobilis Domina et Deo devotissima Aleydis, mater doctoris egregii et patris nostri B. Bernardi, primi Clarævallis abbatis : quæ primo apud Divionem sepulturæ tradita fuit in monasterio B. Benigni; postea vero, Domino volente et nobiscum pie agente, ad humilitatis nostræ excitandam et ampliandam devotionem, translata est usque ad Claramvallem, et coram altari S. Salvatoris collocata, anno Domini M. CC. L. XIV Kal. April. » (Cf. *P. L.*, CLXXXV, col. 1767, ibid., extraits de *Vie de Mgr sainct Bernard, déuot chapelain de la Vierge, par Guillaume Flameng.* Troyes (s. d.) [1520], col. 1403-7.

1. *Dictionnaire d'Architecture*, VIII, p. 280-3.

2. Cf. *Les grandes abbayes d'Occident*, Desclée, 1908. S.-Bénigne de Dijon. Les *Annales S. Benigni* placent à l'an 1018 la dédicace de « l'église Ste-Marie » in divionensi monasterio *cum toto atrio eiusdem loci* per manus Lamberti episcopi, feria 3a rogacionum. *P. L.*, CXLI, col. 881.

3. Viollet-le-Duc, *loc. cit.*, au mot *Horloge.* (Reloige, reloge. « Dès le XI[e] s. il y avait des horloges dans les églises et dans les châteaux. Ces horloges étaient habituellement placées à l'intérieur, comme de grands meubles. Cet usage se perpétua jusqu'au XVI[e] siècle. Toutefois des sonneries annonçaient l'heure à l'extérieur.

« Quant ils ont le conuers oï
durement furent esbahi

St-Bénigne donné par le *Monasticon gallicanum* [1], nous remarquons de suite que le dortoir des moines est collatéral au chevet de l'église, à cet endroit précis où la nouvelle basilique et la rotonde se rejoignent pour ne faire qu'une seule agrégation. La « cella hospitum » est à l'extrémité du bâtiment. Occupait-elle cette place du temps de S. Bernard ? La chose est très vraisemblable, si l'on considère que ce logement fait suite au réfectoire, et que dans le prolongement des constructions, nous rencontrons presque aussitôt, donnant sur le cloître, le « pervetus refectorium ». De là, les voix des moines chantant au chœur pouvaient être aisément entendues, et il n'y a aucune impossibilité à ce que l'abbé de Clairvaux ait discerné sans difficulté un chant venant de la chapelle de Notre-Dame par la voie la plus directe. Isolé de son contexte, le passage omis jusqu'ici pourrait fournir matière à une identification de ce récit avec ce que nous raconte Jean l'Hermite ; cependant, malgré tout, certaines expressions et allusions rendent la chose difficile.

Le *frequenter ad memoriam reduceret* ne veut pas dire que saint Bernard ignorait ce chant avant sa visite à Dijon, mais qu'à dater de ce jour, cette mélodie, qui l'avait frappé dans de si curieuses circonstances, lui revenait sans cesse à l'esprit : il n'y a là rien que de très naturel. Il fallut les événements de Clairvaux pour le décider à solliciter l'adoption de ce chant par son ordre. Remarquons en outre que la fameuse lettre d'Abailard, dont nous avons déjà parlé, est justement de l'année suivante, 1131.

Ainsi s'expliquent très aisément les expressions « ex tunc » et « unde » employées par le moine chroniqueur. C'est d'ailleurs de cette façon que l'abbé Lebeuf interprétait le récit d'Aubri : « Il paraît par ce récit d'Albéric, ou de son continuateur (M. Molinier, dans ses *Sources de l'Histoire de France*, a parfaitement démontré qu'Aubri est l'auteur de ce que longtemps l'on a pris pour des interpolations), que saint Bernard, qui n'était pas toujours renfermé dans Clairvaux, avait déjà quelque connaissance du *Salve* lorsqu'il l'entendit à Dijon... [2] »

Quant à la dernière phrase, elle semble comme une mise au point des paroles de Jean l'Hermite, qui, lui, rapporte un « on dit » de fond réel, nous l'avons vu plus haut.

Il n'y a pas de motifs non plus pour rejeter la date, acceptée du reste

qu'il n'orent oï soner cloche
ne champenelle, ne reloge. »
(Rutebeuf, *Du segrestain et de la famme au cheualier.*)

Nous en avons encore des exemples dans les horloges de la cathédrale Saint-Jean à Lyon et de la métropole à Besançon. Cette dernière a été construite par M. Vérité, sous l'épiscopat du cardinal Mathieu. Cf. ap. *Hist. des Gaules*, t. X, W. Malmesbury, lib. II ; il mentionne à la cathéd. de Reims une horloge *arte mecanica compositum*.

1. *Monasticon gallicanum*, publié par Peigné-Delacourt, avec préface de L. Delisle. Cf. t. II, Planches, nº 36 (Paris, 1870).

2. Une preuve de l'exactitude d'Aubri, et surtout que ce récit est bien de lui, c'est la mention à S.-Bénigne de la sépulture d'Aleth. Moins de 10 ans après la date extrême assignée communément au travail personnel d'Aubri (1242), a lieu en effet la translation de la dépouille mortelle de la mère de saint Bernard à l'abbaye de Clairvaux (1250). Cf. plus haut.

par la plupart. Il n'est guère probable que Bernard soit passé par Dijon en août-septembre, date voisine du Chapitre général de Cîteaux; c'eût été un trop long détour, et l'on réclamait sa présence à Etampes où s'ouvrait à l'heure même le concile qui devait proclamer la légitimité de l'élection du pape Innocent II.

Mais il a pu s'arrêter à St-Bénigne en se rendant à Cherlieu, qu'il alla visiter avant d'y introduire la petite colonie venue de Clairvaux, et qui prit possession de la nouvelle fondation le 17 juin 1131, — date à laquelle on trouve saint Bernard à Dijon. Il y passa certainement après le concile de Clermont (18 nov.) avant de se rendre en Normandie auprès de Henri Beauclerc, roi d'Angleterre[1].

Il nous faudrait maintenant examiner le bien-fondé de la dénomination donnée au *Salve Regina* d' « antienne du Puy »; nous reviendrons un peu plus loin sur cette intéressante question.

Nous croyons en tout cas pouvoir conclure de tous ces faits : que saint Bernard connaissait le *Sàlve* en 1130; qu'il l'entendit alors à St-Bénigne de Dijon, et qu'il a pu, sans invraisemblance, l'entendre aussi chanter par les anges à Clairvaux même. Pour des raisons qui sont des conséquences de ces faits ou pour d'autres motifs que nous ignorons, nous apprenons d'un cistercien, parlant comme tel, que saint Bernard demanda au Chapitre général l'adoption par l'Ordre de ce chant, ce qui lui fut accordé.

On a vu les légendes qui se sont greffées sur ces récits, dont l'un lui-même n'a de réel que le fond ; elles nous sont une preuve de la part très grande prise par l'abbé de Clairvaux à la diffusion du *Salve*.

Delaplane [2], Malbrancq et, après lui, Bertin de Wissery, nous apprennent qu'à Clairmarais (arr. de St-Omer, Pas-de-Calais), saint Bernard institua lors de son passage, en 1150, l'usage de chanter dans cette abbaye le *Salve Regina*, tous les samedis.

En 1131, le saint abbé avait accompagné à Liége le pape Innocent II, qui avait demandé une entrevue au roi Lothaire; elle eut lieu le 22 mars. C'est à cette visite dans les régions du Nord ; que les habitants d'Avioth (Meuse) pourraient faire remonter le chant quotidien de cette antienne dans leur superbe église, car la date 1146-1147 est inacceptable. Qu'on nous permette toutefois de faire remarquer que saint Bernard ne put vraisemblablement point passer par Avioth, l'itinéraire bien connu d'Innocent II s'y opposant. Ce fut peut-être au retour. La chose est possible, et la date en tout cas très vraisemblable. Toujours est-il, comme le remarque M. Gastoué, que le *Salve* y est chanté tous les jours, de même qu'à Digne et à Spire[3].

1. Cf. Vacandard, *op. cit.*, I, p. 306-7, et seq; sur Cherlieu, 400-1 ; et 1re éd., t. II, table chronologique.

2. H. Delaplane, *Histoire des abbés de Clairmarais.* — Saint-Omer, 1868, p. 53.
Malbrancq (Iac.), *De Morinis et de Morinorum rebus.* Tornaci Nervior., 1639-54. 3 vol. 4°, 798, 925, 738 pp.
Bertin de Wissery, *Hist. ms. de Clairmarais* (Bibl. de Saint-Omer), t. I, p. 196 (XVIIe siècle).

3. *Loc. cit.*

D'autres cités peut-être revendiquent aussi un tel honneur. Nous ne pouvons nous arrêter à contrôler ces affirmations dans lesquelles la légende s'introduit si facilement, par le seul fait que chacun veut pour soi ce qui n'appartient qu'à un seul ; c'est affaire aux historiens locaux mieux à même, par leur connaissance des usages et coutumes du pays, de donner le dernier mot sur ces questions secondaires.

*
* *

Saint Bernard n'est donc pas l'auteur du *Salve*; nous avons vu par ailleurs que déjà, au XIIIe siècle, un autre nom était prononcé, celui d'un évêque du Puy-en-Velay, Aimar de Monteil. A cette même époque d'autres écrivains signalaient comme auteur de la célèbre antienne, un Pierre de Compostelle. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'apparaît dans la littérature du *Salve* le nom d'Hérimann Contract. Toutes ces attributions ont été très discutées, et le problème serait sans aucun doute singulièrement éclairci, si l'on n'apportait point dans ce travail de *dissection* historique des préoccupations de nationalité qui nuisent incontestablement à cette impartialité qui convient à un historien digne de ce nom.

Pour être complet, énumérons d'abord les témoignages communément rejetés aujourd'hui :

Nicolas de Porto (1410) : « Et fuit ille Athanasius (S.) qui compilavit *Salve Regina*[1]. »

Saint Antonin, archevêque de Florence († 1459), dans sa *Somme théologique* pars IV, tit. 15, ch. 14, 7 (Vérone 1740) : « In antiphona quam dicitur composuisse Iohannes Damascenus, ei (Mariae) dicimus : *Eia ergo advocata nostra*... etc. »

Jean Lasicki (1534-1599, Lasicius, Lasius, Lascivius), Polonais passé au protestantisme. Sa haine contre le *Salve* le conduit à considérer comme son auteur le pape Grégoire IX (et non Grégoire II, comme dit l'*Histoire littéraire de France*), coupable d'en avoir prescrit le chant dans les circonstances difficiles où se trouvait alors l'Eglise dans sa lutte avec l'Empire. Nous en reparlerons plus loin. Voici ce texte intéressant : « Notum est, quorum hominum sit hoc carmen : *Regina cœli lætare, alleluia.* Et illud : *Salve regina misericordiæ, vita et spes nostra salve* a Gregorio IX papa, *cum ingenti injuria Iesu Xristi,* vitæ et spei nostræ, anno 1227 compositum [2]. »

On a aussi attribué le *Salve* à saint Anselme. Voici pourquoi : un psautier en l'honneur de la Vierge débute par la récitation du *Salve*. Comme on faisait au saint évêque l'honneur d'avoir composé ce psautier de dévotion, il était très naturel de supposer que cette antienne

1. *Recueil des Historiens des Croisades* [Hist. occident.], t. V, p. 242, no 4 G. (Publication de l'Acad. des Insc. et Belles-Lettres).

2. Ne pas confondre avec Jean Laski [Lascus, a Lasco], 1499-1560. Jean Lasicki publie en 1582, à Spire, *Veræ religionis Apologia et falsæ confutatio.* Cf. ch. XIII : *De invocatione sanctorum.*

« *préparatoire* » était aussi de lui. Dom Ceillier, qui montre très bien qu'aucun manuscrit ne porte son nom, conclut ainsi : « Il y a donc lieu de douter qu'il soit de saint Anselme, surtout si l'on fait attention qu'il y a dans ce psautier quantité d'endroits qui ne répondent point à l'élévation ni à la solidité de son esprit[1]. » On trouve ce texte dans l'édition des œuvres de saint Anselme donnée par Dom Gerberon (Paris, 1675, in-fol., p. 203 et seq.).

Un psautier d'York (British Museum, 21.927 fonds additionnal, XIe siècle), donne au milieu des psaumes de nombreux extraits du *Mariale* attribué faussement à saint Anselme, et qui, suivant Dom G. Morin[2], serait du cluniste Bernard de Morlas (XIIe siècle). On n'y trouve pas trace du *Salve.*

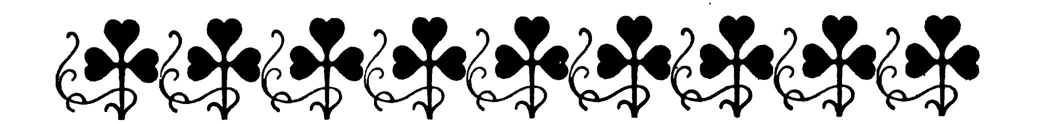
Signalons encore une chronique *usque ad annum 1160* donnée par Ramirez de Prado (Paris, 1611) comme de Julien Perez, archiprêtre de Sainte-Juste à Tolède (1155); Fabricius [3] nous laisse à entendre que c'est à tort, et M. Oviedo Arce, dans son *Mémoire sur le Salve*, nous avertit que La Higuera et Ramirez sont les « auteur et commentaire » de ladite chronique. C'est encore donner des arguments contre sa thèse. Voici ce texte qui ne manque pas d'originalité (Iulianus in chronic., n. 510) : « Hymnus *Salve Regina, mater misericordiæ*, GRÆCE AB APOSTOLIS COMPOSITUS, translatus est de græco a sanctissimo viro Petro episcopo Compostellano. »

Ceux qui aiment les rapprochements ne manqueront pas de comparer cette mention sans valeur aux textes cités plus haut de Nicolas de Porto et de saint Antonin de Florence. Tout en rejetant la fabuleuse intervention des apôtres, nous aurons cependant à examiner la seconde partie de ce récit, parce qu'elle a été l'objet de sérieuses études et peut servir d'une certaine façon à éclaircir cette question si complexe des origines du *Salve.*

D. J***

1. *Histoire des auteurs ecclésiastiques*, t. XIV, p. 23-4.
2. Cf. *Revue des questions historiques*, 1886, t. XL, 603-613 ; XLII, 191-210 (Réplique du P. Ragey) ; surtout *Bulletin critique*, première série, 1890, t. XL, p. 297. M. Delisle dans ses comptes rendus sur les travaux consacrés par le P. Ragey à saint Anselme, a dit ce qu'il pensait de cette attribution insoutenable du Mariale à l'archevêque de Canterbury (cf. Bibl. scol. des Chartes).
3. *Bibl. latina mediae et inf. aetatis*, t. IV, lib. IX, p. 200.





Nouvelles Musicales

FRANCE

Paris. — *Les Chanteurs de Saint-Gervais.* — La Semaine sainte fut particulièrement chargée cette année pour les Chanteurs de Saint-Gervais. Elle débuta par un concert spirituel à Reims, où triompha le « Quatuor soliste » dans du Schütz, du J.-S. Bach, du Mozart, et même du Gluck. La réussite fut si complète, que d'ores et déjà rendez-vous est pris pour la saison prochaine.

A l'église Saint-Gervais, les jeudi et vendredi saints, les chanteurs exécutèrent pendant l'office des Ténèbres les sublimes *Répons* de Marco-Antonio Ingegneri (attribués précédemment à Palestrina), de T. L. Vittoria, ainsi que *le Reniement de saint Pierre* et le *Stabat* de Palestrina.

Le samedi saint, dans la chapelle désaffectée de la Sorbonne, ils donnèrent un concert spirituel composé d'œuvres des xvie, xviie et xviiie siècles, alternant avec les très beaux poèmes de *la Passion* de Leconte de Lisle, lus de la façon la plus expressive par M. Mounet-Sully, doyen de la Comédie-Française, qui avait accepté de la façon la plus aimable et la plus spontanée de collaborer avec les Chanteurs de Saint-Gervais.

Le succès de cette tentative dépassa tellement les prévisions les plus optimistes, que l'an prochain ce sera probablement dans la vaste salle du Trocadéro qu'aura lieu cette même audition.

Malgré le beau temps qui avait fait partir bon nombre de Parisiens hors la capitale, il y avait encore foule à Saint-Gervais le jour de Pâques, contrairement aux années précédentes.

On a raison de dire que le public parisien est le plus fidèle de tous. Voici en effet vingt ans que les chanteurs de Saint-Gervais le convient à leur Semaine sainte, et, loin de s'en lasser, les auditeurs y viennent de plus en plus nombreux.

L. S.-R.

— Le Collège Stanislas offre l'une des meilleures preuves de ce que l'on peut faire avec des enfants et des jeunes gens. Récemment avait lieu le pèlerinage annuel de cette célèbre maison au Sacré-Cœur, à Montmartre. Sous la direction de M. l'abbé Labourt, aumônier du collège, de MM. Pirro et Gastoué, maîtres de chapelle, les élèves, soit dans l'ensemble, soit avec un chœur réduit, chantèrent d'une façon intéressante des chorals et des chants liturgiques à l'unisson et, avec instruments (quatuor à cordes, flûte, hautbois, orgue), l'admirable chœur de la sépulture, de la *Passion selon saint Jean*, de Bach, et le chœur du *Messie*, de Haendel: *Et la gloire du Dieu d'Israël.* Ce fut une belle interprétation ; le chœur de Bach surtout fut remarquablement donné ; c'était la première fois que les élèves de *la classe d'orchestre* du collège, qui est professée par M. F. Raugel, prenaient part à une exécution d'ensemble. A l'entrée, M. Pirro fit entendre, au grand orgue, le choral en *la* de C. Franck, et, à la communion, celui en *mi*.

DOLE. — M. l'abbé Grospierre, le distingué folkloriste franc-comtois, a réussi à réunir et à maintenir une chorale religieuse de soixante enfants et quarante voix d'hommes. Un excellent répertoire est formé, et les auditions dont il rehausse les solennités liturgiques obtiennent les meilleurs résultats. A Pâques, on a entendu :

Kyrie, Gloria et *Benedictus* de la « Messe brève » de Palestrina.

Offertoire : Fugue sur le motif de l'*Alleluia pascal* de Seeger (grand orgue).

Sanctus de la « Messe aux Cathédrales » (Gounod).

Agnus de la messe de « l'Oratoire » (Chérion).

Sortie : *Tollite hostias* (Saint-Saëns).

Au salut, *Regina caeli* (Oscar van Durme) ; *Adoro te* (chanoine Perruchot) ; *Porta caeli* (abbé Boyer) ; *Oremus pro pontifice* (dom Pothier) ; *Tantum ergo* (Kumstedt).

BLOIS. — M. l'abbé Bruneau, maître de chapelle de la cathédrale, a donné, pour Pâques, le beau programme suivant, avec la maîtrise et les séminaires :

Messe : plain-chant, Edition vaticane ; *Kyrie* et *Agnus* (Perosi) ; *Gloria* et *Sanctus*, « Missa IV[i] toni » (Vittoria).

Le soir avant les vêpres : 2 chœurs extraits du *Messie* : 1° « Frères, c'est pour nous qu'il donne sa vie » ; 2° « Il a payé notre dette. »

Avant le salut : *Alleluia* du *Messie*.

Au salut : *O filii*, plain-chant ; *Sub tuum*, 4 voix, sur un choral de Bach ; *Tu es Petrus* (Perruchot) ; *Tantum*, plain-chant.

Sortie : Cantique grégorien de Pâques (abbé Bruneau).

Toutes nos félicitations.

LUNÉVILLE. — M. J. Gogniat, organiste de Saint-Jacques, avec l'aide de M. l'archiprêtre, dirige un chœur d'amateurs, qui se sont consacrés à la bonne musique d'église : chant grégorien exécuté selon les meilleures traditions, musique palestrinienne, bonne musique moderne.

Le vendredi saint, en particulier, répons de Vittoria, de Palestrina, chœurs de Haendel, pièces grégoriennes, ont été exécutés avec un légitime succès. Les chanteurs de Saint-Jacques avaient jusqu'ici adopté la prononciation romaine : elle leur a été interdite le jour de Pâques, par autorité supérieure.

ALENÇON. — Les deux auditions religieuses que la *Schola cantorum de l'Orne*, si bien dirigée par M. l'abbé Marais, ancien élève de la *Schola* de Paris, a données les 2 et 3 avril dans l'église Notre-Dame d'Alençon, ont remporté le succès qu'elles méritaient. Nombreuse assistance le dimanche, foule compacte et distinguée le lundi.

L'auteur, M. de La Tombelle, dirigeait lui-même les chœurs et l'orchestre, comprenant au moins 150 exécutants. Son œuvre : *Crux*, est de tous points remarquable : elle est écrite dans le style moderne, très mélodique, très variée, riche en modulations intéressantes, hardies parfois. Elle reste tout le temps intéressante et attachante, il s'en dégage tout particulièrement un sentiment religieux très élevé. On a beaucoup remarqué le premier chœur, très brillant ; le *Parce Domine*, profondément impressionnant ; le *Lauda Sion*, d'une belle envolée, et par-dessus tout la *Berceuse mystique*. Un *Alleluia* vigoureux, en style fugué sur un sujet très caractéristique, termine superbement cette belle trilogie.

Dans le courant de cette belle composition, on entendit de fort beaux soli de chant, qui furent remarquablement interprétés par M[me] Bréard, bien en voix, excellente cantatrice ; par MM. Eyraud, remplaçant M. Gébelin, malade ; Tremblay et Gibert, ce dernier très particulièrement remarqué.

Les chœurs furent au-dessus de tout éloge, pleins de cohésion, souples à souhait.

Des motets de haut style furent interprétés aux saluts qui terminèrent chacune des cérémonies ; quelques-uns étaient de la composition de M. de La Tombelle et furent très appréciés.

La cérémonie était rehaussée, le lundi, par la présence de Mgr Bardel, notre évêque, et de Nosseigneurs d'Evreux et de Bayeux.

Mgr de Sées est monté en chaire après l'audition de *Crux*, a salué ses frères dans l'épiscopat et adressé aux artistes et à l'auditoire les félicitations les plus délicates. Il a terminé en lisant une lettre du cardinal Merry del Val lui annonçant que le Pape bénissait la *Schola* et tous ses auditeurs.

De nombreux habitants d'Alençon et en particulier les membres honoraires de la *Schola* ont hébergé les *Scholistes* venus du dehors et leur ont fait un accueil des plus sympathiques qu'on ne saurait oublier. Le Comité de la *Schola cantorum* leur adresse ses plus vifs remerciements, ainsi qu'aux membres du clergé de toute la ville et en particulier à celui de Notre-Dame, qui n'a rien épargné pour que le succès fût complet.

En résumé, belles fêtes religieuses qui font le plus grand honneur à la *Schola cantorum* et à son éminent directeur M. l'abbé Marais.

BELGIQUE

Malines et Anvers. — Notre correspondant nous donne de très intéressants détails sur ce qu'on fait actuellement dans le diocèse, grâce à la vigoureuse impulsion donnée par S. E. le cardinal Mercier.

Le *Graduel vatican*, obligatoire depuis janvier 1910, est adopté par toutes les églises paroissiales et chapelles. L'ancien Graduel est retiré.

On chante l'Introït, le 1er verset du Graduel, l'Offertoire et la Communion ; les autres pièces sont récitées *recto tono* avec accompagnement d'orgue. Dans quelques églises, on chante le Graduel, *Alleluia* et l'Offertoire en musique moderne, aux jours de fête.

Le *Kyriale* est employé partout : on chante d'habitude les messes IV, VIII, XVII, *Credo* I-III. La moitié des éditions du Graduel usitée à Anvers est en notation grégorienne vaticane, l'autre moitié en notation moderne. *Les éditions dites rythmiques ne sont presque pas employées.* Les rares personnes qui s'intéressent au chant grégorien connaissent le récent décret sur les signes rythmiques, mais à Anvers il n'y a aucun apôtre de cette cause et l'influence de ce décret sera une excellente mesure préventive. Si tous les admirateurs du chant grégorien et les éditeurs pouvaient prendre la décision de ne plus jamais employer que la *notation grégorienne vaticane*, la cause du plain-chant avancerait beaucoup.

Exécution du chant grégorien. — Quelques paroisses d'Anvers, les plus pauvres, ont constitué des *scholae* paroissiales, d'enfants et d'hommes ; les résultats sont très encourageants. Malheureusement les initiatives sont rares et trop peu soutenues. L'exécution du chant grégorien laisse encore beaucoup à désirer : l'accentuation et le phrasé sont loin d'être parfaits ; on n'indique pas clairement la première note du groupe, on n'observe pas les *morae vocis* ni les *decrescendo* à la fin des phrases. On ne travaille pas à la formation méthodique des voix. On crie trop, on ne chante pas assez.

La prononciation romaine du latin est usitée depuis deux ans dans le diocèse de Malines ; il y a sous ce rapport des progrès notables.

Le chant collectif. — Dans plusieurs églises d'Anvers, le salut est chanté par le peuple alternant avec un groupe de chantres du jubé. On chante des cantiques latins, dans le genre de ceux de Mohr, à l'unisson, et en chant grégorien. Cette tentative réussit à merveille dans certaines églises où l'on a commencé à faire chanter les grandes personnes. Un noyau de dames et d'hommes, placé au milieu de l'église, entraîne les hésitants. La foule y prend goût et s'habitue petit à petit à ce changement. Les résultats sont très encourageants. Les églises où le chant collectif est usité attirent davantage les fidèles.

A Malines, en particulier, les résultats étonnent les étrangers de passage. Pendant assez longtemps, les séminaires seuls et les étudiants catholiques chantaient, mais actuellement la masse des fidèles est entraînée et suit fort bien l'impulsion donnée.

Musique moderne. — Les répertoires des maîtrises d'Anvers s'épurent petit à petit.

Les messes à grand fracas d'orchestre, soli dramatiques, ont pour ainsi dire disparu de nos églises. Les bibliothèques musicales de nos jubés sont revues par des membres de la commission de musique religieuse du diocèse et contrôlées avec sévérité.

Orgue. — Les organistes accompagnent avec plus de goût et de discrétion le chant grégorien. La méthode qui a le plus de vogue est celle qui respecte la gamme diatonique et le rythme grégorien : sous ce rapport celle de MM. De Smet et De Puydt est très voulue.

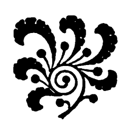
Il y a grande amélioration dans le choix des entrées-interludes-sorties. L'emploi de l'orgue est interdit aux messes de *Requiem*, Avent, Carême, en dehors des pièces de chant ; les organistes commencent à respecter cette disposition.

Les orgues récemment construites sont bien composées pour l'accompagnement des voix ; il est à espérer que la commission de Malines se montrera plus sévère pour les jeux de fantaisie. Bien des jeux font mieux sur un orgue de concert et n'ont que faire sur un orgue d'église. Ainsi les organistes ne seront plus tentés d'exécuter des morceaux non écrits pour l'église et qui occasionnent souvent du scandale, ou tout au moins la distraction des fidèles. Dans les nouvelles églises, on a la louable tendance à placer les orgues dans le chœur ou près du chœur. C'est d'ailleurs la vraie place des chantres et de la *Schola*.

Conclusion. — Le *Motu proprio* et les Instructions de Malines ont produit dans notre diocèse une sensation énorme d'encouragement pour les amateurs de liturgie et de musique religieuse, de colère non dissimulée parmi les amateurs de mélodies chantantes et de l'orchestre.

Le chant grégorien est à l'ordre du jour et de divers côtés on s'organise tant bien que mal. Un travail s'opère, l'autorité religieuse tend à appliquer le *Motu proprio* avec persévérance et fermeté. On a beaucoup gagné et on gagnera encore beaucoup. L'étude du chant grégorien a réveillé l'amour de la liturgie et des anciens offices liturgiques.

Les petits chanteurs de la *Manécanterie à la Croix de bois*, marchant sur les traces de leurs aînés de Saint-Gervais, viennent, eux aussi, sur l'invitation de S. E. le cardinal Mercier et de Mgr de Croy, de faire une « tournée » en Belgique. Mons, Bruxelles, Anvers, les ont successivement entendus avec émotion. C'était une hardie tentative que d'entreprendre un tel voyage, en semaine de Pâques, avec des enfants : de fait, il y a eu des moments de dure fatigue, mais l'ensemble a été très consolant. De Bruxelles, on nous dit que la messe chantée le lundi de Pâques à l'église Saint-Boniface, cependant habituée aux bonnes exécutions, a été un succès considérable pour l'œuvre. A Anvers, M. Pierre Martin a fait une conférence, très appréciée, sur le chant grégorien et la musique palestrinienne : les pièces exécutées furent fort goûtées, malgré les voix devenues quelque peu aphones à la fin de ce voyage.



NÉCROLOGIE

M. L'ABBÉ NICOLAS COUTURIER ; M. L'ABBÉ HAMM.

Depuis quelque temps, le glas sonne bien souvent parmi les amis de la musique sacrée. Le mois dernier, nous apprenions, presque en même temps, la mort de M. l'abbé Nicolas Couturier, organiste de Langres, et celle de M. l'abbé Hamm, doyen de Schirmeck, en Alsace. L'un et l'autre appartiennent à une même génération musicale, à laquelle la restauration pratique du chant d'église doit beaucoup.

M. l'abbé Couturier était le dernier survivant d'une famille de prêtres musiciens : oncles et neveux s'étaient communiqué, depuis cinquante ans et plus, le feu de l'art liturgique. MM. les abbés Pierre et Didier Couturier, les principaux parmi les aînés de la famille, avaient donné à la maîtrise et aux séminaires de Langres une organisation des plus intéressantes. Dès 1860, l'œuvre palestrinienne y était intronisée avec succès et les élèves des abbés Couturier en répandaient le renom et les résultats dans le diocèse et aux alentours. Depuis longtemps l'abbé Pierre Couturier, décédé l'an dernier, à l'âge de 82 ans, avait laissé la direction de la maîtrise à l'abbé Nicolas Couturier, dont nous déplorons aujourd'hui la perte.

Celui-ci fut, parmi ses oncles et ses frères, le compositeur. Pour l'usage musical de ses chœurs, il a écrit de nombreuses œuvres : messes, motets, cantates. De ses compositions, les unes sont en style palestrinien, d'autres imitent Bach, ou appartiennent à des formes plus modernes. A la suite de la séparation, la maîtrise de Langres, qui avait continué les anciennes traditions, fut malheureusement supprimée. M. l'abbé Nicolas Couturier dut renoncer à ses chères occupations, et se contenter de l'orgue de la cathédrale : ce fut pour lui un grand coup, qu'acheva la mort de son aîné. M. l'abbé Nicolas Couturier est mort le 24 mars dernier.

***

M. l'abbé Ch. Hamm, né en 1850, est un exemple remarquable des qualités d'endurance et de ténacité du caractère alsacien. Jeune séminariste, il s'enrôla, au moment de la guerre, parmi les zouaves pontificaux, où il se battit vaillamment, puis rentra au séminaire, d'où bientôt il sortit prêtre. C'est peu à peu que les beautés de la musique sacrée lui furent révélées, et, tout en continuant ses fonctions vicariales, il étudiait l'orgue, le contrepoint, la composition, la direction des chœurs.

Ainsi, M. l'abbé Hamm devint maître de chapelle de Colmar, puis de la cathédrale de Strasbourg, postes qu'il conserva longtemps, et où il montra toute sa valeur de compositeur et de directeur de chœur. Fondateur, avec M. Erb, le remarquable artiste strasbourgeois, de la vaillante *Caecilia* de Strasbourg, il édita un bon nombre d'œuvres pratiques, anciennes et modernes, pour l'usage des chœurs modestes. M. l'abbé Hamm fut vraiment, au cours des trente années qui nous précèdent, le réformateur de la musique d'église en Alsace, et la *Schola*, qui le comptait au nombre de ses amis, est heureuse d'avoir édité, il y a peu de temps encore, deux cantiques populaires de sa composition.

Qu'ils reposent en paix !



Chronique des Concerts

Les grands concerts dominicaux ont un peu chômé ce mois-ci. Notons cependant, comme un heureux symptôme, la reprise de la *Messe en* si *mineur* de Bach, à la Société des Concerts, en faisant toutefois des réserves sur la manière de présenter, en une masse compacte, une œuvre destinée à être fragmentée, et paraissant d'autant plus longue que la direction a été un peu languissante.

Au Châtelet deux premières : *Daphnis et Chloé*, ballet de M. Ravel, et *le Cortège d'Amphitrite*, poème symphonique de Ph. Gaubert. Un facétieux confrère a eu l'idée de grouper les jugements de la critique sur ces deux œuvres ; nous voyons, par exemple, les contradictions suivantes au sujet du ballet de Ravel : « L'orchestration est plus décevante que jamais, c'est le seul mérite de ces pages où l'intérêt mélodique et rythmique est inexistant. L'instrumentation ne cesse jamais de captiver l'attention. Mais il y a mieux là que des raffinements de sonorités ; on y découvre une force rythmique assez rare aujourd'hui, et j'y vois l'affirmation d'un talent vigoureux... » *Le Cortège d'Amphitrite* fournit à M. Jean d'Udine un prétexte à la boutade suivante : « Je ne l'aime pas du tout parce qu'il est, pour mon goût, beaucoup trop prélude-à-l'après-midi-d'un-faunesque. L'adjectif est long ; il doit suffire à me faire comprendre... » Un confrère non moins autorisé, écrit à propos de la même pièce : « Le musicien qui a fixé ces images grandioses avec un talent aussi personnel mérite des éloges enthousiastes. La vie rayonne dans cette orchestration émaillée de jolies modulations, fraîche, gracieuse, éclatante par moments... » *Et nunc, erudimini, qui judicatis terram !*

Signalons pour mémoire l'exécution de la *Passion selon saint Jean*, par la *Schola*, sous la direction de M. Labey. Chœurs excellents et solistes remarquables : Mme Philip, Mlle Pironnay, MM. Plamondon, Gébelin, etc. Dans une œuvre pareille les personnalités disparaissent, il ne reste plus que la musique.

A la Société nationale, rappelons seulement les œuvres connues : de V. d'Indy (*Nocturnes*), de G. Fauré (*Barcarolle*), de Dukas (*Variations sur un thème de Rameau*), de Samazeuilh (*Quatuor en ré*), d'H. Février (*Sonate pour piano et violon*). Le trio de L. Thirion m'a paru vraiment intéressant, et très musical. Les mélodies de M. Pollet, fort agréables, ont séduit le public. Celles de P. Le Flem,

aux trouvailles harmoniques savoureuses, ont moins « porté » sur l'auditoire que ses charmantes pièces pour piano : *le Chant des Genêts*. M. Raymond Bonheur présentait quatre *Ballades françaises* pour chœur à 4 voix, fort joliment écrites. A la séance suivante, *les Chants des Dryades de la Forêt*, par Aug. Savard, ont plu par leur accent expressif et une puissance qui fait regretter l'absence de l'orchestre. La *Sonate pour piano et violon*, de R. de Castéra, très habilement construite, possède la particularité unique à cette époque de ne pas avoir d'inévitables thèmes cycliques, ce qui ne nuit en rien à son unité et à sa musicalité. Enfin, c'est avec un vrai plaisir que je signale les *Chansons d'Enfant*, mélodies de J. Civil sur des poésies catalanes, œuvres exquises d'un musicien de race.

L'incomparable pianiste R. Vinès a remporté un triomhpe dans la séance, précédée d'une causerie par M. Calvocoressi, qu'il a consacrée à Liszt à propos de son centenaire (1811-1886). Dans un ensemble comprenant des œuvres aussi écrasantes que la *Sonate*, la *Fantaisie et fugue sur le nom de Bach*, la 2e *Ballade*, *Feux-Follets*, *Méphisto-valse*, il a été non seulement impossible — un de mes amis, pianiste émérite, se tenait à l'affût dans ce but ! — de saisir la moindre défaillance technique, mais, dans les pièces extraites des *Années de Pèlerinage*, la phrase qui exprime musicalement le texte de saint Jean : *aqua quam dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam*, a atteint à une telle beauté, qu'outre la révélation d'un Liszt mystique inconnu jusqu'ici, on a été subjugué par tout ce que la culture et la foi ajoutent au talent d'un exécutant, par ailleurs hors de pair. A côté de cet astre de première grandeur, je constate (peut-être a-t-il été inférieur à lui-même), l'éclipse d'un pianiste non moins réputé que M. G. Galston, qui ne m'a paru, ni par la perfection de la technique, ni par la rareté du tempérament, justifier le bruit qui se fait autour de son nom. En revanche, je citerai le jeune Eustration, nature éminemment douée, encline à s'abandonner à sa facilité, d'où quelques négligences qu'excuse jusqu'ici la jeunesse.

Mlle Skwirczynska, élève de Leschetizky, a donné un très intéressant concert consacré à Beethoven, — les 32 Variations, trop rarement jouées, — Schumann, Chopin et... Paderewsky, dont le thème varié obtient les honneurs du *bis*. Mme Hiard-Kuehn, entourée de Mme Auguez de Montalant, qui chante *la Procession* de Franck, magnifiquement, d'Hollmann, qui ensorcèle le public avec du Bach et du Hollmann, de Mlle J. Laval et de M. Paulet, fait preuve de très réelles qualités dans un programme auquel on peut reprocher un peu trop d'éclectisme. C'est une critique qui ne peut s'adresser au concert donné par Mlle Duranton et M. Mesnier. Aidés de Mme Caponsacchi Jeisler, ces probes artistes ont interprété à la perfection du Schumann, du Mozart, du Haydn pour la période classique, le Trio de Magnard et le Poème de Chausson pour l'époque contemporaine. Excellente soirée aussi que celle où nous a convié D. Blitz pour entendre le Quatuor *op. 16* de Beethoven par le quatuor Tracol, la *Sonate en* ré *mineur* de Schumann pour violon et piano, et le Quintette de Dvorak, joué de façon étincelante et où s'est fait particulièrement remarquer la sonorité de l'altiste, M. Brun.

Le quatuor Capet, dont le succès est égal à la perfection, interprète des quatuors de Mozart, Schumann et Brahms, le quatuor de Franck et celui de Debussy. Pour ces derniers peut-être pourrait-on faire quelques réserves ; mais ce qu'on doit louer toujours, c'est la conscience artistique du chef de cette phalange, qui sacrifie tout à la musique. La Société Beethoven continue ses intéressantes séances et le quatuor Tracol y donne une interprétation très colorée du 13e quatuor du *Dieu Eponyme*. Le quatuor Luquin, très en faveur auprès du public, exécute entre autres en première audition le 2e Quatuor de Ganaye, avec un succès toujours croissant. Le quatuor Lejeune cesse ses investigations dans le passé pour nous présenter le Quatuor en *mi* mineur de Bridge et celui en *sol* mineur de Rasse, sans grande originalité ni l'un ni l'autre, et *Un petit livre de chansons* de P. Dupin, où la pensée de l'auteur est souvent trahie par l'insuffisance des moyens d'expression.

Les Concerts Chaigneau représentent une tentative trop artistique pour qu'il n'en soit pas question ici : des artistes non moindres qu'Harold Bauer — qui en fait partie comme altiste — M[lles] Chaigneau, etc., consentant à jouer un rôle effacé et désintéressé dans un ensemble orchestral, voilà un vrai miracle ! Il a été réalisé, m'assure-t-on. Je regrette de n'avoir pu assister qu'à la quatrième séance : quintette avec clarinette de Brahms, trio avec clarinette de Mozart, lieds de Schubert, Schumanns, Brahms ; gros succès pour M[me] Chaigneau, Hostater, MM. Vieux, Mimart, etc., qui défrichent avec persévérance toute une région peu connue de la musique de chambre.

Je tiens à protester ici contre l'indifférence assez générale avec laquelle on a accueilli l'Ensemble Spoel : phalange disciplinée de quarante chanteurs *a cappella*. Outre une exécution impeccable de l'admirable *Jesu, meine Freude* à 5 voix de Bach, du *Psaume 150* de Sweelinck, avec ses originales imitations d'instruments, et l'*Echo*, à 8 voix, de R. de Lassus, ce chœur a chanté de ravissants canons de Cherubini et de magnifiques chansons irlandaises, anciennes et modernes. Le public, peu habitué à des manifestations aussi sévères, a paru un peu désorienté, et a fait, probablement pour se reposer de la polyphonie vocale, un énorme succès à un instrumentiste qui a joué dans un style médiocre un lamentable *adagio*. Ceci indique la nécessité de multiplier en France les exécutions chorales, et d'habituer peu à peu les auditeurs aux formes si pures dérivées du motet, une des plus nobles créations de la musique. Malheureusement, les principaux efforts dirigés dans ce sens n'ont guère abouti jusqu'ici qu'à faire connaître aux populations du Laurent de Rillé !

E. BORREL.

N. B. — *Par suite de nécessités typographiques, la fin de l'office de saint Trudon est reportée au prochain numéro.*





VARIÉTÉS

Impressions bénédictines de Semaine Sainte et de Pâques

(*Suite et fin*)

DIMANCHE DE PAQUES

Je ne connais rien de plus charmant que le jour de Pâques à la campagne lorsque le temps est beau. Cet accord parfait est rare, mais cette année nous l'obtenons.

Une pauvre petite église de village de France, le jour de Pâques, traverse en ce moment ma mémoire ; cela aussi a son charme : dépouillée d'art, les murs blanchis à la chaux, — l'autel enlaidi de vases extraordinaires, en verre laiteux et remplis d'atroces fleurs artificielles. — Ce dénuement, Dieu l'aimera toujours lorsqu'il sera adoré là « en esprit et en vérité ».

En entrant de bon matin dans la sévère et pompeuse église abbatiale, en assistant aux majestueux hommages d'un office pontifical pieusement et grandement accompli, toute contingence s'effaçait dans mon âme. Partout on peut, partout on doit adorer seulement en « esprit et en vérité ».

C'est là ce que j'ai heureusement senti au milieu des plus hautes manifestations de l'art sacré, aujourd'hui, dans cette église. Et avant de rendre hommage au goût pur qui a présidé à l'harmonie extérieure des choses, je veux rendre un bien plus suprême hommage à l'harmonie intérieure, de pieuse foi, qui justifiait cette mystique richesse d'art sacré.

Je ne puis égaler cette émotion qu'à celles de la Chapelle sixtine ou à celle des Stanze du Vatican, devant les fresques de Raphaël.

Où donc étais-je ce matin, en entendant chanter par la procession monastique parcourant l'église, par les enfants, par les frères, cette vieille et admirable séquence de l'Église des Gaules : *Salve, festa dies*, avec sa couleur primitive ? — Ils chantaient alors, comme ils peignaient, comme ils ciselaient, comme ils sculptaient, comme ils priaient, comme ils aimaient ! — Il aimait, l'inconnu qui a exhalé de son cœur cette hymne charmante ! il aimait et il voyait ce qu'il aimait !... Et, je le crois, — parce que je l'ai senti, — beaucoup de nous tous, qui remplissions ce matin l'église de Maredsous, nous aimions aussi. Et je veux le redire encore, tous ces religieux aux draperies noires, tous ces officiants moines, couverts de fulgurants manteaux de soie, couleur de soleil, tissés d'arabesques aux reflets d'oranges mûres ; cet Abbé, Père, enveloppé de tissus rares, coiffé hiératiquement d'une mitre d'or mat doublée de rouge ; tout ce beau cortège vibrait intérieurement d'amour et de foi. Je les voyais, je les entendais chanter de toutes leurs voix, les jeunes novices noirs, les pères à cheveux blancs ; je les voyais, je les entendais, ces braves hommes de peine du bon Dieu, les frères convers au grand complet, têtes de saints vivants. Ils chantaient tous, de tout leur cœur, les strophes répétées aux quatre coins de l'église, et les chantres grégoriens, les soprani et les basses, ardemment et paisiblement, ainsi que font ceux qui pratiquent le culte du silence.

Au milieu des nuages d'encens, ils scandaient, avec la parfaite et absolue prononcia-

tion latine, l'hymne gauloise *Salve, festa dies*, et la portèrent en clameurs pascales jusqu'auprès de l'autel. Et n'ont-ils pas raison, puisqu'aujourd'hui *resurrexit* est le premier mot de la messe ?

Alors le jour d'abord grisaille s'éclaircit avec l'heure. La grand'messe pontificale se termine sur l'autel, — dont le seul luxe pascal se forme de fleurs naturelles et de six chandeliers d'or (quels artistes ont été les législateurs de ces vieux ordres !), en même temps que le soleil frappe les ailes d'or des anges primitifs sur le fond du chœur.

Et dehors l'église, cette première ardeur, après une semaine sainte nébuleuse, prend un charme infini sur les prairies du domaine bénédictin.

Les indigènes wallons montent la route ; les uns vont directement à l'unique hôtellerie, les autres — les plus nombreux il faut le dire, — s'arrêtent à l'abbaye. Qui à l'église, qui sous la porte basse du couvent, dans la petite boutique classique des frères-portiers, pour y acheter — et en masse — des médailles de saint Benoît, car la médaille de saint Benoît est une dévotion préférée. — L'église, à Maredsous, ne désemplit pas de jeunes familles venant faire bénir des médailles et consacrer leurs enfants au vieux patriarche, qui sourit paternellement dans sa barbe d'or, sous sa châsse archaïque...

Il a suffi de quelques heures à cet incomparable chef d'orchestre, le Soleil, pour que, dans les prairies, les petites marguerites blanches émergent de la verdure et chantent *Alleluia*. Ainsi, vais-je, foulant l'herbe jeune, de l'hôtellerie à l'église, à travers la foule en fête. Il est 3 heures, les bourdons appellent à grandes volées aux vêpres chantées et à la bénédiction. Je m'arrête à les entendre, ces cloches allègres, et je les vois, battant follement les parois de leur prison de pierre. Quelque chose aussi bat violemment en mon être, et vibre en moi. Une harmonie leur répond en mon âme, très au fond ; quelque chose qui gonfle, qui s'épanche et se dilate, comme si mon cœur allait lui-même faire éclater sa prison de faible chair... Moi aussi, j'entends un grand souffle d'aile. C'est mon âme..... Je sens que j'aime, que j'aime mon Dieu, que j'aime tous mes frères, que mon bûcher se consume et que je chante... Il n'y a pas de mort, puisque je suis immortelle, il n'y a que de la vie... Christ est ressuscité.

. . . .

J'entre dans l'église, les lumières de l'autel et du chœur scintillent glorieusement : — pour la Pâques et la Pentecôte, la pompe chrétienne ne réserve rien. Toujours ici, l'unité de l'idée, l'unité de la forme. Cela est splendide, mais rien ne choque ni ne froisse l'âme en ses plus exigeants respects. C'est la magie de l'art d'idéaliser tout.

Le fond de draperie grenat étendu derrière la table de l'autel s'éclaire aujourd'hui d'un ton de pourpre, par six très hauts candélabres de cuivre surmontés d'un ange, qui semble être le thuriféraire d'une seule bougie blanche allumée, et la flamme fait scintiller ses ailes de métal... Sur l'autel, les six chandeliers droits accompagnent une haute et large croix. Il s'y ajoute ce soir une frise de lumières, sur le fond rouge mat. Et au-devant, sur la nappe de lin fin à légères broderies rouges (sans dentelles, toujours sans dentelles !), encore des lumières. Enfin, trois immenses lustres gothiques de cuivre, monumentales couronnes de flammes, achèvent d'illuminer le chœur, l'autel, sous le dais enluminé d'anges, et de là-bas, le soleil, sans peur, envoie aux verrières, aux autels latéraux, aux stalles des moines noirs, aux chapes à couleurs d'oranges et de pêches mûres, à la crosse d'or, aux manteaux des chantres, au peuple agenouillé, une débauche de rayons d'avril septentrional...

Les vêpres sont chantées dans le mode solennel du chant grégorien, terminées par le royal *Magnificat*. Le Père Abbé s'avance à l'autel et, la mitre déposée, s'agenouille.

J'attendais, curieusement mais sans crainte, le *Salut* dans l'abbaye des religieux bénédictins. En effet, toute crainte était vaine. Au lieu de la trop longue suite de *romances* pour soli de ténors et de barytons, avec accompagnement d'instruments à

cordes — que l'on nous sert dans les paroisses ou les couvents — je veux dire au lieu du concert profane avec paroles sacrées que l'on appelle le *Salut*, — la plus sévère tradition liturgique, un unique chant : le *Tantum ergo* grégorien, antique, soutenu simplement à l'unisson par le moine organiste. Le chant unanime terminé, et dans le plus grand silence, l'Abbé recevant à genoux l'ostensoir mystique, lentement, gravement, l'élève et l'abaisse trois fois au-dessus des têtes courbées ; il s'incline avec tous ses officiants sur les marches de l'autel et y reste un instant. Et c'est tout. La bénédiction est donnée.

Et quoi donc de plus ?... Une louange, par tous les cœurs, à l'unisson, par toutes les voix : *Laudate Dominum*, et tout le monastère reprend le chemin du cloître ; la porte ogivale se referme sur les splendeurs de la chape d'or doublée d'or, sur les cagoules blanches, relevées sur les têtes rasées ; cependant que l'artiste bénédictin, déployant tous les jeux des orgues, fait éclater au loin une triomphale marche contrapuntée, exultant les joies, les espoirs et la paix promis à l'âme qui travaille et qui aime.

LUNDI DE PAQUES

Tout ce qui va finir se nuance de mélancolie.

L'harmonie qui m'a imprégné de sa paix intérieure, durant deux semaines ici, n'a pas voulu qu'une discordance vînt effleurer ma pauvre âme. Tout le jour est resté gris et terne, — et l'avril, — dans ce froid pays, n'a exulté que pour le *Resurrexit*.

Les offices furent les mêmes que ceux d'hier — selon le rite exact de la féerie pascale — seulement la messe pontificale remplacée par la messe solennelle. Mais n'importe. La même piété, le même respect, les mêmes soins et les mêmes merveilleux accords d'âme et de voix remplissent le temple, aussitôt qu'avec l'exactitude conventuelle l'Abbé et le cortège fidèle entrent dans le chœur.

Hier, tout était d'or, aux reflets d'or, aujourd'hui tout est d'argent ; les damas brochés et le vêtement d'autel, les manteaux et les dalmatiques, à la messe, les royales chapes aux vêpres et à la bénédiction.

C'est une vue reposante pour l'œil que cette uniformité dans les ornements. C'est par là que l'âme reçoit cette désirable sensation de repos, de détente, de quiétude.

Chaque jour, et j'en ai passé quinze ici, — il y a un détail, une nuance différente, soit dans les chants, soit dans le rite, soit dans la partie extérieure du culte. Mais au milieu de cette diversité exprimant chacune une idée ou un souvenir, un sentiment ou un appel, reste une inspiration unique et précise. C'est cette sévère unité, cette inexorable persévérance dans l'idée spirituelle, que j'ai retrouvées dans l'ancienne Italie, à la Sixtine ou sur les murs peints des vieux couvents.

C'est aussi l'impression caractéristique, originale, que j'emporte de Maredsous, et je sais qu'il en est de même dans les autres centres reconstitués sous la règle de saint Benoît et de saint Bernard...

C'est ainsi que le plain-chant grégorien — auquel Palestrina empruntait pour sa réforme cette continuité, ce jet ininterrompu de la prière chantée — donne la ligne pure, la spiritualisation incessante du sentiment, dans son dédain des modulations passionnelles. Encore, tout à l'heure, pendant la bénédiction, quel bien remplissait le cœur, pendant que ces moines chantaient un mystique *Tantum ergo* ancien ! Avec quel repos d'oraison, je n'entendais que des accords doublant les voix, pleinement, au lieu des chromatiques inspirations dont les organistes des chapelles pour dames élégantes profanent l'adoration !

Le but épurateur poursuivi par l'ordre des moines bénédictins justifie qu'on l'ait appelé l'ordre intellectuel de l'Église ; — qu'obstinément, partout, il le justifie toujours par la persévérance et la sévérité de ses efforts contre les petitesses et les hérésies du funeste mystico-sensualisme qui a triomphé jusqu'aujourd'hui du christianisme de Jésus. Pas une déception d'artiste n'a frappé mon oreille, tandis que

j'étudiais le plain-chant, durant ces deux semaines ; pas une déception de chrétien n'a froissé mon esprit. Une plénitude intérieure que l'on ne ressent jamais, — même lorsque l'intelligence admire la plus belle des musiques religieuses, — est un garant de l'harmonie régnant en tout notre être. Les conditions les plus complètes y contribuaient. Jusqu'à la prononciation intégrale du latin à la latine (dite à l'italienne) et non pas notre irrationnelle prononciation du latin à la française.

Je voudrais que cessât l'indifférence du public se disant pieux pour ces réformes nécessaires ; je voudrais que cessât la complaisance du clergé paroissial pour la musique profane à l'église, les fragments de concert et les instrumentistes.

Ces vœux, pour impuissants et ignorés qu'ils soient, vont aussi à ces monastères *qui mettent* un devoir religieux à ramener l'esprit amolli vers les cultes spiritualistes, *pour qu'ils* arrêtent leurs concessions à l'unique, dont j'ai constaté ici même la nécessité : l'usage de l'orgue, à l'unisson, comme simple base d'appui au chœur.

Lorsque dans les fêtes solennelles le secours de ce royal orchestre ne fait que doubler la majesté de la louange divine, les bénédictins n'emploient logiquement que les accords pleins, triomphants ou funèbres, — ou le style sévère et gothique de la fugue.

Quelle surprise sans mélange fut d'oublier — pendant la consécration et la communion de la messe — les mollesses nerveuses de Gounod et de Massenet ou, après les offices, les septuors de grand opéra, « arrangés » pour orgues et harmoniums !

Oh ! que béni fut le moine à Maredsous qui nous joua des fugues saines, viriles *et limpides*, pour glorifier la résurrection du Seigneur ! qui, accompagnant le chant de ses frères-chantres, les *accompagne* réellement, dans le sens musical du mot ; qui ne tape pas de l'orgue et ne fait pas de virtuosisme sacré, et reste dans le double sentiment du grand Art et de la grande Piété ! — La fugue, le contrepoint, les accords simples, cela seul convient à l'orgue, au point de vue musical ; — et cela seul convient à l'église, au point de vue philosophique. Le style fugué et contrapunté est encore mystique. Qui n'a remarqué l'alliance presque continuelle de la mystique la plus vivante et de la science exacte la plus profonde ?

Grâces soient aux bénédictins noirs et blancs, pour bannir la sentimentalité et le *sentimen*talisme de l'art religieux !

MARDI DE PAQUES. — 8 heures matin.

Ce n'est pourtant pas sur une idée d'art que je terminerai ces notes sans réflexions, et ces croquis sans études, cet art fût-il profondément pur et sacré, comme celui qui vient de me fortifier ici. Je veux intimement, secrètement, dans le silence intérieur, regarder pour la dernière fois la belle abbaye, à l'aube...

J'entre dans l'église ; il est 6 h. 1/2. L'air agreste qui m'a ici rendu la vie fait place à l'atmosphère attiédie et austère de la nef, qui elle aussi a, durant cette quinzaine, vivifié mon âme, par le calme et l'oraison.

Voici l'impression dernière que j'emporte, car chaque matin elle m'a rempli le cœur de son silence, plus encore que de ses chants. Dans presque chacun de ses tout petits sanctuaires latéraux, fermés de grilles, un moine dit la messe.

De la porte de clôture qui ouvre la sacristie, de demi-heure en demi-heure, un fantôme capuchonné de lin blanc apparaît. Il est couvert, sur sa robe sacerdotale, du beau manteau de soie souple, ou violet, ou rouge, ou blanc, suivant les rites du jour. Devant lui, rigide, le frère convers sert avec adoration la messe ; quelque*fois* un jeune novice, fervent, enfermé dans son rêve, répond à son frère prêtre. *Et sur* ces autels sobres d'ornements, dénués des artificiels outrages à la piété et à *l'art*, — deux cierges allumés, qui, de l'entrée de l'église, paraissent de toutes petites *étoiles* oubliées là par l'aurore.

Ces fantômes rabattent le capuchon monastique, sur la souple soie, et sans hâte, *sans* arrêt, avec les mouvements paisibles des méditatifs, ils offrent le sacrifice matinal. — Quelques prêtres ou laïques pieux, — hôtes passagers du monastère ;

quelques femmes étrangères, retraitées à l'hôtellerie voisine ; des journaliers, ouvriers, paysans employés par les Pères, tous sont silencieux, absorbés, pendant que, frères lais, postulants, novices, pères bénédictins, parcourent leur belle église, au gré de leurs dévotions particulières. C'est devant le doux Placide, tenant le livre de la règle pressé sur son cœur ; c'est devant l'autel consacré au charpentier Joseph, qui travaille entouré de Jésus et de Marie ; c'est devant leur père, saint Benoît, dans sa niche sainte multicolore couronnée de lampes allumées, c'est enfin devant la chapelle d'azur, délicieuse et pleine d'attraits, de la Mère de toutes grâces, et les oraisons mentales s'achèvent les bras étendus, devant les quatorze gravures du Chemin du Golgotha, — dans un coin sombre de l'église...

Les clochettes tintent, à droite, à gauche, derrière les grilles forgées des petits sanctuaires, et de chaque côté de l'église l'on voit les moines rentrer en priant dans la clôture, la tête recouverte du capuchon blanc.

Oui, c'est à ces heures-là, c'est dans le grand silence du matin, devant ces autels cachés, pendant ces prières mystérieuses, que m'a parlé le mieux le paternel patriarche des moines, et que sa charité a profondément pénétré mon âme de la vérité de sa législation mystique, inscrite partout aux frontons de ses monastères :

« PAX »

JACQUES HERMANN.

Maredsous, Hostellerie d'Emmaüs.



CURIOSITÉ MUSICALE

En 1807, une *Exposition élémentaire de l'harmonie*, fut publiée par un nommé J.-B. Rey, et dédiée par lui à... Lacépède, qu'on ne s'attendait guère à voir en cette affaire. Cependant, élève de Gossec, grand admirateur de Gluck, il composa, dans sa jeunesse surtout, et écrivit même un livre sur *La poétique de la musique* (Paris, 1785). J.-B. Rey lui rend un hommage dans les curieuses lignes suivantes, dont la note surtout est suggestive, particulièrement dans les dernières lignes que nous soulignons.

A SON EXCELLENCE

MONSIEUR DE LA CÉPÈDE

Grand chancelier de la Légion d'honneur, président du Sénat, membre de l'Institut, associé de l'Académie Royale de Londres, Berlin, &c., &c., &c.

Philosophe chéri de Mars et d'Apollon (*),
Vous avez d'un regard honoré mon ouvrage.
Du critique dont l'œil y lira votre nom
J'ai l'orgueil et l'espoir d'obtenir le suffrage.

(*) Monsieur de la Cépède est singulièrement estimé et aimé de tout le militaire français, et des savans de tous les pays, parmi lesquels ses ouvrages le placent au premier rang. Nos plus célèbres compositeurs en musique ne peuvent s'empêcher d'admirer ses belles productions en ce genre ; elles ne sont cependant le fruit que des très courts instants du loisir que lui laissent ses grands travaux. Vénéré, mais surtout aimé de tous ceux qui ont le bonheur de le connaître, il doit ce double sentiment à l'extrême bonté de son caractère et à ses rares vertus. J'ajouterai ici, pour ceux qui ignorent jusqu'à quel point Monsieur de la Cépède porte la modestie, que *je me suis cru obligé de supprimer cette page dans l'exemplaire que j'ai eu l'honneur de lui présenter*.



BIBLIOGRAPHIE

Dr P. Wagner. — **Origine et développement du chant liturgique** jusqu'à la fin du moyen âge, gr. in-8° de 360 pages. Leipzig, Breitkopf et Hartel. Prix : 8 fr. 25.

Nous sommes un peu en retard pour annoncer la *troisième édition* allemande de ce bel ouvrage, capital pour l'étude historique du chant liturgique. L'éminent grégorianiste, en revisant et augmentant cet ouvrage, en a fait un *livre parfait*. Les nombreux travaux de ces dernières années dans le domaine du chant sacré ont permis à l'auteur de préciser certaines données, de développer bon nombre de questions, et l'appareil des notes et références est aussi notablement enrichi. Il n'est guère de grégorianiste ayant écrit depuis quinze ans sur le sujet, qui n'ait eu et qui n'ait encore à puiser à cette source précieuse de renseignements que nous offre l'ouvrage d'ensemble du Dr Wagner. C'est un devoir et un plaisir pour nous de signaler ce nouveau témoignage de l'activité grégorienne du savant professeur de l'Université de Fribourg ; nous en attendons avec impatience, pour la faire connaître à nos lecteurs, la nouvelle édition française.

A. G.

Camille Couillault. — **Règles de la prononciation romaine du latin**, une feuille de 4 pages, o fr. o5 ; la douzaine, o fr. 35 ; le cent, 2 fr. 75. Chez l'auteur, 34, rue de Loing, à Montargis (Loiret).

Cette petite feuille est résumée d'après l'ouvrage du même auteur, *Réforme de la prononciation latine*, que nous avons louée au moment de son apparition. Bien que, partisans d'une prononciation vraiment latine du latin, nous ne le soyons pas des italianismes *qoui* et *tché*, nous ne pouvons — cette réserve à part — que recommander chaleureusement cette petite feuille, qui paraît avec l'*imprimatur* de Mgr l'Évêque d'Orléans.

Amédée Gastoué. — **Les messes royales de Henri Du Mont** *étude historique*, avec transcriptions, faites sur les originaux, des messes des 1er, 2e et 6e tons. Paris, Société d'éditions du chant grégorien, 74, rue Bonaparte ; net, 1 franc.

Abbé F. Brun. — **Les messes royales de H. Du Mont**, d'après la première édition, *avec accompagnement* à trois parties pour orgue ou harmonium. Lyon, Janin frères ; chaque messe, 2 francs net.

Trois messes dites « royales », Ier, IIe et VIe ton, composées par Henri Du Mont (année 1669) ; transcrites en *notation grégorienne*. Paris, Lethielleux, 10, rue Cassette, o fr. 5o.

Voici trois publications, sur un même sujet, qui démontrent l'intérêt, à la fois historique et pratique, qui s'attache, chez nous, au vieux Du Mont. A mesure que s'étend le courant de rénovation de la musique religieuse, on aime à remonter aux sources. Déjà, il y a une douzaine d'années, le regretté Al. Guilmant donnait, pour la première fois, une transcription des *cinq* messes de Du Mont, avec une harmonisation vocale. Divers auteurs, de leur côté, en publiaient diverses transcriptions d'après les éditions anciennes. Notre éminent confrère, M. Henri Quittard, dans son

beau volume sur Henri Du Mont, couronné par l'Académie des Beaux-Arts, attirait à nouveau l'attention sur ces messes en « plain-chant musical », et voici trois éditions vulgarisatrices qui en paraissent.

Dans la première, M. A. Gastoué pousse la question plus à fond qu'elle ne l'avait été jusqu'ici. L'auteur a eu la bonne fortune de retrouver un exemplaire d'un tirage d'essai de la première édition : on verra, dans son intéressante brochure, quelle est la physionomie des premières éditions de ces messes fameuses, avec leur mode d'interprétation. Pour cadrer avec les habitudes modernes, M. Gastoué indique, à la fin, de quelle manière ces compositions peuvent comporter, sans être dénaturées, une transcription à la grégorienne.

Sans s'être concerté avec le musicologue précédent, M. l'abbé F. Brun a, lui aussi, remonté à l'édition de 1669 ; c'est dire que sa transcription concorde avec celles de MM. Guilmant et Gastoué. Il a conservé à leurs places les « sensibles » originales ; mais l'harmonisation ingénieuse est disposée de telle sorte que l'on peut les omettre, si l'on veut, pour se conformer aux habitudes modernes.

Enfin, s'inspirant du dessein indiqué dans la première de ces plaquettes, l'éditeur Lethielleux a publié les trois messes les plus usitées, en notation grégorienne, disposée de façon à n'en pas dénaturer le rythme ni les dispositions originales. Elle sera l'édition populaire pratique par excellence de ces messes fameuses.

Nous recommandons chaleureusement ces trois publications.

HENRY NOEL.

Vie liturgique et **Questions liturgiques**, publiées par les Révérends Pères Bénédictins du Mont-César, à Louvain, Belgique.

Les Bénédictins du Mont-César méritent bien de la cause de la liturgie et du chant grégorien. Ils ont, l'an dernier, créé *la Vie liturgique*, sorte de petite *revue-paroissien*, donnant chaque mois les prières liturgiques (français) des dimanches et des fêtes : messes et vêpres. Ils tirent à 75.000 exemplaires.

Le mode de publication est très ingénieux. La *Vie liturgique* a une partie fixe et une partie mobile. Cette dernière est insérée chaque mois dans la partie fixe.

La partie fixe, outre le texte de la partie non changeante de la messe et des vêpres du dimanche, comprend la notation grégorienne de 6 messes, *Asperges*, *Vidi*, *Credo*, messe de *Requiem* pris à la Vaticane, les 8 modes des psaumes, 50 hymnes et chants divers, d'après l'édition de Solesmes. Prix de la partie fixe : 3 francs *la douzaine*. C'est un petit recueil idéal, le manuel populaire par excellence. Aussi le succès en est-il considérable et ne tarira pas de sitôt, bien au contraire : 85.000 exemplaires vendus en 6 mois !

Ces mêmes religieux rédigent aussi une revue, *Questions liturgiques*, destinée surtout au clergé ; le succès en est remarquable. Prix : Belgique, 2 fr. 50 ; étranger, 3. — La revue paraît chaque mois par fascicules d'importance diverse, de façon que la publication annuelle comprenne un volume de 384 pages.

Alb. D.

F. DE LA TOMBELLE. — **Suite d'orgue** ou harmonium sur des thèmes grégoriens de Pâques ; net : 2 fr. 50. — **Sinite parvulos**, poésie de L. Verdon, soli et chœur ; net : 2 fr. 50 ; parties de chœur, 0 fr. 25. Biton, Saint-Laurent-sur-Sèvre.

Ces deux dernières publications méritent mieux qu'une simple mention. La suite d'orgue, composée de cinq pièces assez développées, présente, par la façon dont sont traités les thèmes employés, un intérêt non contestable ; ce n'est pas à dire que ces morceaux soient écrits dans le style grégorien ou la tonalité liturgique : ils sont au contraire très chromatiques et de style moderne bien caractérisé. L'intérêt qui s'attache à l'évolution des motifs n'en est que plus marqué. L'offertoire, sur *Haec dies*, et l'élévation, sur *Pascha nostrum*, sont particulièrement expressifs. J'aime moins, pour la pratique, le brio du morceau final, sur l'*alleluia* de la messe : je

crains que beaucoup d'exécutants n'en « sabotent » le style *toccata*, d'ailleurs excessivement musical.

Le *Sinite parvulos*, dont la dédicace a été acceptée par S. S. Pie X, est une cantate destinée à un jour de première communion des jeunes enfants ; des soli, en français, en formes de strophes, où la mélodie très caressante alterne avec un refrain latin à quatre parties, soit mixtes, soit égales. A la dernière strophe, le refrain s'amplifie comme un petit motet. Toute cette pièce, éditée avec un luxe de bon goût, est charmante.

A. GASTOUÉ.

La Revue des revues est reportée au prochain numéro.



Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-septième Année — N° 6 — Juin 1911

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V°)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Ce numéro étant spécialement consacré au Congrès parisien, contient la Notice historique et pratique *des offices du Congrès et la Notice sur l'*Exposition de Manuscrits liturgiques parisiens *à la Bibliothèque Nationale, à l'occasion du Congrès. Le présent numéro, et le suivant, exceptionnel, qui sera consacré à la mémoire d'Al. Guilmant, ne contiendront pas d'encartage.*

NOTICE HISTORIQUE ET PRATIQUE

DES

OFFICES RELIGIEUX DU CONGRÈS

LUNDI 12 JUIN

Prières d'ouverture du Congrès, à 4 h. 1/2, en l'église Saint-Eustache.

L'église Saint-Eustache, qui voit s'ouvrir le Congrès actuel, était tout indiquée pour une semblable manifestation.

La plus artistique, sans doute, par ses beautés architecturales et décoratives, de toutes les églises françaises du XVIe siècle, elle a été intimement liée à la vie de grands musiciens. C'est là qu'eut lieu, en 1662, le mariage de Lully ; ce fut la paroisse de Rameau, dont on y célébra les obsèques en 1764 ; enfin, en juin 1778, au cours d'une saison de triomphes à Paris, W.-A. Mozart y conduisit le convoi funèbre de sa mère.

Saint-Eustache a vu débuter le Congrès de 1860, le *premier Congrès de musique d'église*, dont celui-ci fête la cinquantaine. Que de chemin parcouru depuis ! A l'office d'ouverture, on chanta le *Veni creator*, en chant liturgique, *Adoramus te* de Palestrina, *Ave Maria* anonyme du XVe siècle, *Domine, salvum* en faux-bourdon, et un cantique populaire du XVIIe siècle. La Messe fut célébrée par M. l'abbé Simon,

curé ; les motets exécutés par plusieurs maîtrises parisiennes, sous la direction du maître de chapelle, M. Hurand ; le grand orgue était tenu par M. Batiste.

Cependant, parmi les églises de Paris, celle-ci jouit depuis longtemps d'une réputation musicale moins convenable au temple : la renommée, grande, de Saint-Eustache, fut surtout due à des exécutions fort peu liturgiques, et parfois indignes du sanctuaire. Le mouvement de réforme y est vigoureusement implanté depuis le 22 novembre 1910, fête de sainte Cécile, où M. Raugel, actuellement maître de chapelle, fit entendre des pièces choisies dans le répertoire le plus autorisé.

Chants et pièces d'orgue de cet office :

Entrée : **Choral sur le *Veni creator Spiritus* (*Nun komm heilige Geist*,** livre VII) . . . . J.-S. Bach.
Par M. Joseph Bonnet, organiste de la paroisse et du Congrès. (1684-1750).

***Veni creator*.** . . . . Chant liturgique.
(Edition Vaticane.)

Les congressistes sont instamment priés d'unir leurs voix pour cette hymne, en suivant avec attention, dans la plaquette commémorative, le *chant* et le *texte*. Ce texte est le *texte original*, qui, suivi à Paris jusqu'en 1873, fut précisément (sauf la doxologie) celui chanté au Congrès de 1860. Les strophes paires seront alternées par le grand orgue ; M. J. Bonnet jouera les versets suivants, écrits sur le thème de l'hymne (édition Guilmant et Pirro, *Archives des maîtres de l'orgue*) :

Strophe 2 : **Verset en taille, à 5** . . . . N. de Grigny,
Organiste de la Cathédrale de Reims (1671-1703).

Strophe 4 : **Canon à l'octave**. . . . . J. Titelouze,
Organiste de la Cathédrale de Rouen (1563-1633).

Strophe 6 : **Verset à 4**. . . . . Nicolas Gigault,
Organiste de St-Nicolas-des-Champs, à Paris (1625-1707).

Je viens à votre école, cantique populaire. . . . . . P. Sandret,
A l'unisson par les chœurs. 1716 (édition de la *Schola*).

Allocution, par M. l'abbé Richard, curé de Saint-Pierre-du-Gros-Caillou, président du Comité d'initiative et d'organisation du Congrès.

***Exaudi Christe*,** prière pour le Souverain Pontife Pie X, restaurateur du chant grégorien . . . . Acclamation liturgique.
(Société d'éditions du chant grégorien).

Acclamation antique, chantée au Couronnement des Papes (et autrefois des Empereurs). L'assistance est priée de répondre aux versets du chœur : voir la plaquette commémorative.

***Toccata*,** pour orgue . . . . Frescobaldi.
Organiste de Saint-Pierre-de-Rome (1583-1644).

Salut du Très-Saint-Sacrement, chanté par les chœurs d'hommes de la paroisse Saint-Eustache et la *Société Haendel*, sous la direction de M. Félix Raugel. A l'orgue du chœur : M. A. de Vallombrosa.

***Ave caeli munus*,** à 3 voix d'hommes. . . . . J.-B. Lully
par MM. Josselin, Bracony et Tremblay. (1632-1687).
(Édition de la *Schola* ainsi que les pièces suivantes).

***Ave Maria*,** à 4 voix égales. . . . . T.-L. da Victoria
(1540-1608).

***Tu es Petrus*,** à 4 voix égales. . . . . Abbé Perruchot
(1896).

Tantum ergo, à 4 voix égales. . . . . G.-P. da PALESTRINA (1524 ?-1594).

Après la bénédiction :

Cantate Domino, à 4 voix égales. . . . . L. HASLER (1564-1612).

SORTIE, au grand orgue :

Toccata et Fugue en *ré* mineur. . . . . J.-S. BACH.

MARDI 13 JUIN

A 9 heures, en l'église Saint-Eustache.

Messe de la fête de saint Antoine de Padoue, célébrée par M. l'abbé LASSIER, curé de la paroisse, et chantée par la maîtrise de Saint-François-Xavier. Fondée il y a quinze ans, sur l'initiative de M. l'abbé GRÉA, curé, cette maîtrise, organisée par M. l'abbé PERRUCHOT (actuellement maître de chapelle de la cathédrale de Monaco), se consacre spécialement depuis ce temps à la réforme de la musique sacrée. La maîtrise de Saint-François-Xavier doit être considérée comme la meilleure des maîtrises parisiennes, tant pour le recrutement et le répertoire que pour les qualités d'exécution. M. DREES, qui avait précédemment fondé à Saint-Vincent-de-Paul de Clichy une maîtrise analogue, a succédé à M. l'abbé Perruchot.

Propre de la messe . . . . Chant grégorien. (Edition Vaticane).

Offertoire, modulation à 4 voix. . . . . L. PERRUCHOT.

Ordinaire : messe *Iste confessor*, à 4 voix mixtes. . G.-P. da PALESTRINA. (Edition Proske).

Sous la direction de M. P. DREES.

Au grand orgue, exécution, par M. Joseph BONNET, des Pièces d'orgue suivantes :

Entrée : **3e Verset sur l'*Iste confessor*** . . . . . J. TITELOUZE.

A l'offertoire : **Fugue sur le nom** B. A. C. H. . . R. SCHUMANN. (1810-1856).

Sortie : **Marche de procession sur *Iste confessor***. . A. GUILMANT. (1837-1911).

A 4 heures 1/2, en l'église Saint-Eustache.

Récital d'orgue consacré à l'*école française*, du XVIe au XXe siècle, par M. Joseph BONNET, organiste de la Société des Concerts du Conservatoire et de la paroisse Saint-Eustache.

Le récital sera coupé par l'exécution de motets appropriés, par la maîtrise de Sainte-Clotide. Cette maîtrise, sur la demande de M. l'abbé GARDEY, curé de cette basilique, suit depuis plusieurs années le mouvement de restauration du chant sacré. Dirigée d'abord dans ce sens par M. Maurice EMMANUEL, l'éminent professeur au Conservatoire et à la Schola, elle l'est actuellement par M. Jules MEUNIER, qui précédemment avait instauré la même réforme à Saint-Ambroise.

ENTRÉE : **Verset de l'hymne *Exultet caelum***. . . JEAN TITELOUZE (1563-1633).

Pièce chorale :

Sanctus Benedictus, pour 3 voix d'hommes et dessus. G.-P. da PALESTRINA.

a) **Grand jeu** . . . . DU MAGE.
organiste de la collégiale de Saint-Quentin (16.. ?-17.. ?)

b) **Prélude** . . . . NICOLAS GIGAULT. (1625-1707).

c) **Offertoire sur les grands jeux** . . . . F. COUPERIN (de Crouilly), Organiste de Saint-Gervais (1632 (?)-1701 (?).

d) **Adagio** . . . . FRANÇOIS COUPERIN, Organiste de Saint-Gervais (1668-1733).

e) **Caprice en fa** . . . . ROBERDAY, Organiste de la Reine (1660).

Pièces chorales :

Ave verum, à 2 et 3 voix. . . . . JOSQUIN DE PRÉS. (1455-1521).

Verbum caro, à 3 voix égales. . . . . ROLAND de LASSUS. (1530-1594).

En son temple sacré, chœur à 4 voix, avec orgue. JACQUES MAUDUIT. (1557-1627) (Edition Expert).

a) **Fond d'Orgue** . . . . LOUIS MARCHAND, Organiste de Versailles (1669-1732).

b) **Basse de trompette**. . . . . id.

c) **Point d'orgue sur les grands jeux** . . . . . . N. DE GRIGNY (1671-1703).

d) **Récit de Tierce en taille** . . . . id.

e) **Dialogue**. . . . . id.

f) **Basse et dessus de Trompette** . . . . CLÉRAMBAULT, Organiste de Saint-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr (1676-1749).

g) **Musette**. . . . . DANDRIEU, Organiste de la Sainte-Chapelle et de Saint-Merry (1684-1740).

h) **Noël**. . . . . D'AQUIN, Organiste de Saint-Paul (1694-1772).

Pièces chorales :

Adoro te, à 2 voix égales et orgue. . . . . . . L. PERRUCHOT.

Ecce panis, à 4 voix d'hommes. . . . . TH. DUBOIS.

Domine non secundum, à 3 voix mixtes et orgue. CÉSAR FRANCK. (1822-1890).

a) **Fantaisie et Fugue en *si* bémol** . . . . . . BOELY, Organiste de Saint-Germain l'Auxerrois (1785-1858).

b) **Andante con moto en *mi* bémol** . . . . . . id.

c) **Choral en *la* mineur** . . . . CÉSAR FRANCK, Organiste de Sainte-Clotilde (1822-1890).

d) **Andantino**. . . . . CHAUVET, Organiste de la Trinité (1837-1871).

e) **Marche religieuse** . . . . A. GUILMANT.

Pièces chorales :

Ecce fidelis servus, à 4 voix mixtes. . . . . . GABRIEL FAURÉ.

Ave verum, à 4 voix mixtes. . . . . C. SAINT-SAENS.

Sancta Maria, à 2 voix égales . . . . VINCENT d'INDY.

FINALE : **Prélude et Fugue en *mi* bémol**. . . . . C. SAINT-SAENS.

MERCREDI 14 JUIN

A 10 heures 1/2, en l'église Saint-Gervais.

C'est un sentiment de pieuse vénération et de juste reconnaissance qui a porté les organisateurs du Congrès à consacrer ce jour à l'église Saint-Gervais. C'est d'ici, en effet, il y a vingt ans, que grâce à l'appui du curé, M. le chanoine de Bussy, partit le mouvement de réforme de la musique sacrée en France, avec la fondation des célèbres *Chanteurs de Saint-Gervais* et de la *Schola cantorum*. Deux des principaux fondateurs de l'œuvre sont disparus, les illustres maîtres Al. Guilmant et Ch. Bordes, ainsi que des collaborateurs de la première heure, tels que Pierre Aubry. Aussi cette messe sera-t-elle offerte pour le repos de l'âme de ces « bien méritants » de la musique sacrée, auxquels sera joint le souvenir de tous les musiciens d'église décédés depuis le dernier Congrès : MM. les abbés de Bussy, Pierre et Nicolas Couturier, Bouichère, Hamm, etc.

L'église Saint-Gervais est un remarquable édifice du xve siècle. Aux xviie et xviiie siècles, il fut illustré par la fameuse dynastie musicale des Couperin, qui en furent organistes pendant plusieurs générations. L'orgue ancien restauré en dernier lieu, au xviiie siècle, par Clicquot, existe toujours : actuellement endommagé par un récent orage, un comité de restauration a été fondé par l'érudit curé de la paroisse, M. l'abbé Gauthier, un ami de la première heure de la Schola.

Messe de Requiem, à 4 voix, sur les thèmes liturgiques. T.-L. da Victoria.
Par les *Chanteurs de Saint-Gervais*, sous la direction de leur chef, M. L. Saint-Requier.

Les reprises seront exécutés en *chant grégorien* (édition Vaticane), par les chœurs de la *Schola cantorum*, sous la direction de M. A. Gastoué.

Graduel et Trait, modulation de . . . . L. Viadana.
Par la maîtrise de la paroisse, sous la direction de M. Haumesser.
(1565-165....)

Dies irae, chant liturgique, alterné entre les chœurs de la *Schola cantorum* et la maîtrise, qui exécutera les faux-bourdons . . . Homet,
Maître de chapelle de Notre-Dame (vers 1720-1777).

Pie Jesu, à 4 voix. . . . . L. Saint-Requier.
Les *Chanteurs de Saint-Gervais*.

A 4 heures 1/2, en l'église Saint-Gervais.

Office religieux *populaire*, spécialement destiné aux Confréries. Vêpres solennelles votives de *Beata Maria Virgine*, chantées avec le concours de la *Schola Sanctae Caeciliae*, sous la direction de M. Raugel et de Mlle A. Lefèvre.

Tous les assistants sont priés d'*alterner à deux chœurs* les psaumes et cantiques.

Le premier chœur sera celui des dames et jeunes filles, le second celui des hommes.

On suivra pour les tons des psaumes et de tous les versets le *Cantorinus* romain (édition Vaticane), et pour les hymne et antiennes les mélodies habituelles. (Consulter la plaquette commémorative.)

Au cours de cet office, M. Joseph Bonnet, sur l'orgue ancien, exécutera les pièces suivantes, selon leur registration originale :

Entrée d'orgue : **Grand plein-jeu**, de la suite du 1er ton. N. Clérambault.
Entre les antiennes, et aux strophes paires de l'hymne des vêpres :

Versets choisis. . . . . Frescobaldi, N. de Grigny, Titelouze, Couperin.

Après le *Magnificat* :

Fugue sur le *Gloria Patri* du 8e ton. . . . . TITELOUZE.

A la fin de l'Office :

Salve Regina, à 2 voix égales. . . . . CH. BORDES (1863-1909).
O Vierge Marie, cantique populaire. . . . . (Edition de la *Schola*).

Sortie d'orgue : **Pièce pour les grands jeux**. . . . COUPERIN.

JEUDI 15 JUIN

A 9 heures, en l'église Saint-Eustache.

Grand'messe solennelle et procession de la Fête du Très-Saint-Sacrement, exécutées en *chant grégorien* par les Congressistes (édition Vaticane). Se conformer aux avis donnés à la leçon pratique d'hier.

On sait que les paroles de cet office furent écrites par saint Thomas d'Aquin (1264), et adaptées par lui à des mélodies plus anciennes. L'air admirable de la prose *Lauda Sion* est celui d'une célèbre prose *parisienne* d'Adam de Saint-Victor.

L'ordinaire (édition Vaticane) sera celui des solennels, *Fons bonitatis*, dont le *Kyrie*, qui se chantait encore à Paris il y a quarante ans, n'a plus été donné depuis cette époque. Le verset du répons-graduel sera chanté par M. GIBERT, et celui de l'alléluia par M. TREMBLAY. On prendra pour *Credo* celui de la première messe royale de DU MONT, maître de chapelle de Saint-Paul et de la chapelle royale, chanté dans le texte original, en « plain-chant musical » (1669). (Société d'édition du chant grégorien.)

A cet office, M. Joseph BONNET exécutera au grand orgue les pièces suivantes :

Entrée : ***Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*** . . . . J.-S. BACH.
Dernier verset pour le Kyrie « Fons bonitatis ».

Après l'introït : **1er Prélude** sans pédales pour le même *Kyrie, Gott Vater*. . . . . J.-S. BACH.

A l'offertoire : **Cantabile**. . . . . CÉSAR FRANCK.

Après l'élévation, **Versets** sur le ***Te Deum***. . . . . . J.-S. BACH.

A la Communion : **Choral *Jesus Christus, unser Heiland***. J.-S. BACH.

A la fin de la messe : **Ricercare**. . . . . . . G.-P. da PALESTRINA.

A la Consécration :

Verset pour quatre trombones, sur le thème *Te Deum laudamus* (extrait de la messe solennelle), de M. A. GASTOUÉ.

Pour les hymnes de la procession, on suivra l'ordre suivant : les strophes seront *alternées* entre la Schola et l'assemblée; après chaque strophe paire, interludes d'orgue sur les mêmes thèmes :

Au ***Pange lingua*** : versets de . . . . N. DE GRIGNY.
Au ***Sacris solemniis*** : — . . . . TITELOUZE.
Au ***Verbum supernum*** : — . . . . A. GUILMANT.

A la rentrée de la procession, *Magnificat*, 8e ton solennel, et *Tantum ergo*, alternés entre la Schola et l'assemblée.

Après la bénédiction finale :

Fantaisie et fugue en *sol* mineur . . . . J.-S. BACH.

A 4 heures, en l'église métropolitaine de NOTRE-DAME.

Cérémonie de clôture du Congrès, sous la présidence de **Sa Grandeur Mgr Amette**, archevêque de Paris.

A l'entrée du clergé :

Christus vincit . . . . VIIIe siècle.
(Société d'édition du chant grégorien).

Fameuse acclamation liturgique composée très probablement en 783, pour le mariage de Charlemagne, et rééditée par M. Gastoué.

Allocution.

Bénédiction et inauguration solennelle *du nouvel orgue de chœur* (Mutin-Cavaillé-Coll).

Psaume CL, *Laudate Dominum*, modulations à 4 voix, de. . JULES MEUNIER.
Par les maîtrises de Notre-Dame de Paris, de Sainte-Clotilde, et de Saint-Louis de Poissy, alternant avec les Congressistes (3e ton a).

Pièces d'orgue, exécutées par M. Ch.-M. WIDOR, organiste de Saint-Sulpice, membre de l'Institut.

a) **Fugue** en *sol* mineur. . . . . J.-S. BACH.
b-c) **Andante** et **Finale** de la « Symphonie Gothique, sur le *Puer natus est* ». . . . . CH.-M. WIDOR.
d) **Allegretto** . . . . G.-F. HAENDEL.

Salut solennel :

Ave verum, à 4 voix. . . . . W.-A. MOZART.
Par les maîtrises. (1756-1791).

Assumpta est, à 3 voix égales. . . . . AICHINGER.
(1562-16...).

Oremus pro Pontifice, chant grégorien . . . . . DOM POTHIER.

Te Deum, modulations à 4 voix. . . . . F. ANERIO,
(1560-16....) édition de la maîtrise de Dijon.

Par la *Manécanterie de la Croix de bois*, sous la direction de M. Pierre MARTIN, alternant avec le chant liturgique (ton *solennel*, édition Vaticane), par les Congressistes.

Tantum ergo, sur un thème liturgique. . . . . . T-L. da VICTORIA.
Par la *Manécanterie*.

Après la bénédiction du Très-Saint-Sacrement :

O Sion, chœur initial de la cantate pour la fête de saint Jean-Baptiste . . . . J.-S. BACH.
Par les chœurs et les deux orgues.

EXPOSITION DE MANUSCRITS LITURGIQUES PARISIENS

La bienveillance de M. H. Omont, président de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Conservateur des manuscrits à la Bibliothèque Nationale, et de MM. les Conservateurs, a permis d'exposer, pendant la journée du jeudi 15, dans la Galerie Mazarine, quelques-uns des manuscrits liturgiques parisiens, soigneusement choisis dans les immenses fonds de la Bibliothèque, héritiers des anciennes collections des chapitres et des monastères.

Les manuscrits liturgiques proprement parisiens, très nombreux, vont s'échelonnant depuis le VIe SIÈCLE. Les uns n'ont que le texte, d'autres le chant ; d'autres encore, comme les *discantuum volumina* des clercs « organistae », sont surtout musi-

caux, ainsi que les recueils de motets. De chacun de ces genres on a exposé les plus caractéristiques, de manière à donner en raccourci une idée de la tradition liturgique et musicale de Paris pendant toute la longue période à laquelle s'est formée cette tradition, représentée encore par les imprimés, de la fin du XVe siècle jusqu'au XVIIe siècle.

Ces manuscrits, sauf un, appartiennent au *Fonds latin* ; voici une description des principaux d'entre eux :

Époque mérovingienne. — N° 11947. Psautier gallican du VIe siècle, conservé comme étant celui de **saint Germain**, évêque de Paris.

Ce superbe manuscrit est écrit sur vélin recouvert de pourpre, en lettres *onciales* d'argent ; les titres et les indications intéressant la musique sont en or. C'est la tradition ancienne mentionnée par saint Jérôme : *Habeant qui volunt veteres libros vel in membranis purpureis auro argentoque descriptos, vel uncialibus litteris* (proem. in lib. Job). — Les indications musicales, assez semblables à celles du psautier mozarabe (cf. *Patrologie latine*, t. LXXXVI, c. 740 et s.), écrites à une époque où le chant antiphoné n'était pas encore en usage dans nos contrées, visent le *diapsalma*, ou division des psaumes avec reprise, et les versets exécutés par le chœur, en « répons » au chant du soliste ; ils sont indiqués, à chaque psaume, par le sigle ℟., placé en marge, en tête du verset. Ce manuscrit a été étudié, et en partie reproduit, au XVIIe siècle et au XVIIIe par Dom Mabillon, *De liturgia gallicana*, et Dom Sabatier, *Bibliorum sanctorum versiones antiquae*, et récemment par nous, dans *Histoire du chant liturgique à Paris*.

Auprès de ce vénérable manuscrit, comme témoins de la liturgie antique, on peut placer le 9427, le fameux lectionnaire gallican dit « de Luxeuil », mais vraisemblablement de Sainte-Geneviève de Paris, et tout un groupe d'évangéliaires de la cathédrale et de Saint-Denys, surtout le 256, qui contient au folio 103 la plus ancienne messe pour les défunts connue jusqu'à présent : elle est écrite en *cursive* mérovingienne.

Époque carolingienne. — N° 9387. Evangéliaire de Saint-Denys, IXe siècle.

Manuscrit dont une partie a été recopiée au cours du moyen âge. Il renferme en particulier les péricopes liturgiques *en grec*, pour certaines fêtes, avec les signes *ekphonétiques* empruntés aux lectionnaires byzantins. Cf. notre *Catalogue des manuscrits de musique byzantine*.

N° 2290. Sacramentaire de Saint-Denys, avec calendrier. IXe siècle.

Admirable spécimen de l'écriture carolingienne, ce précieux manuscrit remonte à une époque où la pseudo-tradition qui place le martyre de saint Denys à Montmartre n'était pas encore reçue. Conformément à l'antique tradition parisienne, dont sainte Geneviève elle-même est l'un des témoins (Vie, n° 16), les livres liturgiques de ce temps indiquent « la passion et la sépulture » des martyrs parisiens sur la voie romaine, à la cinquième borne milliaire. (Ms. étudié par L. Delisle, *Mémoire sur d'anciens sacramentaires*.)

N° 2291. Sacramentaire à l'usage de la cathédrale. IXe siècle, avec notation en *neumes-accents primitifs*.

Ce manuscrit grégorien, écrit pour une église du Nord, a été de bonne heure acquis par la cathédrale de Paris, et adapté à son usage, sous forme d'un supplément, sorte de « propre », ajouté en tête. Nous avons pu déterminer (*Histoire du chant liturgique à Paris*, p. 56) que ces additions datent pour la plupart du temps de l'évêque Anschaire (886-910). Elles renferment en particulier, avec la plus ancienne *liste épiscopale* connue, qu'on lisait aux *diptyques* de la messe, le *Gloria* et le *Credo* en *grec*, pour les jours de grande fête. C'est précisément l'un de ces textes, le *Doxa en ypsistis* (*Gloria in excelsis*), qui offre l'un des plus anciens spécimens de la

notation primitive en *neumes-accents*. Nous avons retrouvé le même chant dans le ms. 346 de Saint-Gall.

Signalons, parmi les autres manuscrits parisiens du même temps, le si curieux 2294, Sacramentaire de la cathédrale du xe siècle, contenant des listes de chanoines, de chantres, etc., étudié aussi, comme les précédents, par L. Delisle, *op. cit.*

Époque capétienne. — N° 13252. Tropaire-prosaire de Saint-Magloire, avec *intonarium* des alleluias. Ire moitié du xie siècle. Noté en *neumes-accents français.*

Ce joli petit manuscrit prend, comme tant d'autres, un intérêt historique, local et musical, quand on remarquera que le monastère pour lequel il a été écrit, Saint-Magloire dans la Cité, a été fondé par le roi Robert le Pieux, c'est-à-dire à l'époque même qu'indique l'écriture du manuscrit. Or, il est le plus ancien qui contienne, dans l'*intonarium* des alleluias de la messe, fos 87 et 88, les versets *Veni sancte Spiritus*, et *Eripe me*, attribués par les chroniqueurs au roi-musicien. (Voir notre *Art grégorien*, p. 84 à 89.) Ms. cité par Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge.*

N° 9436. Missel plénier de Saint-Denys, servant au sacre des rois de France. 1re moitié du xie siècle, postérieur à 1031. Noté en *neumes-accents français.*

Ce livre, historique par son usage séculaire, est encore une des plus belles œuvres de l'art du xie siècle, cette époque réputée si barbare ! Pureté du texte, soin avec lequel il est noté, enluminure, reliure, tout contribue à en faire un des joyaux de la Bibliothèque Nationale. C'est un des plus beaux représentants de la tradition grégorienne.

N° 13765. *Exsultet* pascal de Saint-Germain-des-Prés. xie-xiie siècle. *Notation alphabétique.*

Cet *Exsultet* est relié dans un manuscrit renfermant un grand nombre de pièces littéraires et hagiographiques d'ordre divers, intéressant l'Église de Paris.

Curieusement noté en notation *alphabétique*, la notation d'école par excellence qui a conservé à travers les siècles la pureté de la tradition mélodique, cet *Exsultet* offre une petite miniature, assez grossière, d'un diacre bénissant le cierge pascal. Peut-être est-ce l'auteur même de cette copie, dont on lit le nom autour de la miniature : *Hugo levita.*

N° 778. Prosaire de Narbonne. xiie siècle, écrit avant 1180. *Notation aquitaine diastématique.*

Pourquoi ce prosaire méridional dans une exposition parisienne ? C'est que ce manuscrit est *le plus ancien qui contienne des œuvres d'Adam de Saint-Victor*, le grand préchantre et poète liturgique parisien. Et l'on voit, par sa date (déterminée par les personnages dont le nom figure au *Christus vincit*), qu'il est de plus *contemporain de l'auteur.* Adam de Saint-Victor mourut, en effet, au temps de l'abbé Gilduin, après 1173, et plus probablement après 1180. C'est dire l'intérêt qui s'attache à ce manuscrit, méridional comme le suivant.

N° 3719. Recueil factice, provenant de Saint-Martial de Limoges. 2e moitié du xiie siècle. *Notation aquitaine diastématique.*

Manuscrit présentant le même intérêt que le précédent. On y lit, en effet, entre autres pièces, le *Rex Salomon* écrit par Adam de Saint-Victor pour la fête de la Dédicace, arrangé en *organum* fleuri, à deux parties. Or, c'est un contemporain d'Adam, peut-être un de ses confrères, qui composa les premiers *organum* écrits :

*

maître Leo Leoninus, *organiste* [1] de Notre-Dame de Paris. L'*organum* sur le *Rex Salomon* d'Adam de Saint-Victor a donc quelque chance de représenter ainsi doublement l'art parisien du XIIe siècle.

N° 15139. *Discantuum volumen* parisien. 1re moitié du XIIIe siècle. *Notation sur portée.*

Voici un spécimen des célèbres *discantuum volumina*, qui portèrent au loin la renommée des *organistes* de Notre-Dame de Paris, surtout Pérotin le Grand et Robert de Sabilon, qui succédèrent à Leo Leonînus *in choro beate Virginis Majoris ecclesie Parisiis* [2]. Ces œuvres, dont l'interprétation pratique est pour nous incertaine, sont les balbutiements lointains, mais réels, de la polyphonie moderne encore au berceau. Elles vont trouver un premier développement dans le manuscrit suivant.

Cf. Pierre Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle*, tome III, planche IV.

N° 11266. Motets parisiens. 2e moitié du XIIIe siècle. *Notation proportionnelle* à « maneries » rythmiques.

Voici une transcription pratique des *organum* tels que les précédents. Aux ligatures de notes on substitue des paroles, et ce sont les *motets*. La mesure naît, et influe sur la notation, qui devient proportionnelle, origine de notre notation moderne. Ce manuscrit, qui date environ du règne de saint Louis, contemporain sans doute de Francon, lequel porta au plus haut degré la notation inventée par Walter Odington, renferme des *motets* à plusieurs parties. Suivant l'habitude du temps, la basse est confiée à un instrument, basse-gigue vraisemblablement (l'équivalent ancien de notre violoncelle) ; cette basse suit le *tenor* ou thème *Aptatur*. Le *contratenor* chante la prose *mesurée Mariae praeconio*, citée par le maître parisien Beda Aristote comme un modèle du genre, et le « triple » glose avec d'autres paroles : *Amor vincit omnia*. Motet édité par Aubry, *op. cit.*, n° LIX.

Fonds français, n° 12651. Chansonnier dit « de Noailles ». XIIIe siècle.

Enfin, voici le couronnement de la transformation musicale qui s'accomplit au XIIIe siècle. C'est l'adaptation de la notation à des *pièces françaises* devant être exécutées en mesure, suivant les recherches de M. Aubry et de M. Beck. Le spécimen offert ici aux congressistes est, dirions-nous maintenant, un cantique à la sainte Vierge ; on disait alors : *un lai de Nostre-Dame*. Celui-ci, édité par MM. Jeanroy, Brandin et Aubry (*Lais et descors français du XIIIe siècle*, n° XVII), a pour auteur « Ernoul le Viel », de Gastinois, ainsi que porte le manuscrit même. Ernoul est *le plus ancien auteur connu* de pièces de ce genre.



Autour de ces manuscrits on pourrait en ranger des centaines d'autres, soit de Paris, soit des églises environnantes : ceux-ci, toutefois, sont typiques, chacun en leur genre. Ils aideront à comprendre et à expliquer les *codices* qui leur sont réunis dans cette exposition.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. C'est-à-dire, non pas musicien jouant de l'orgue, cet instrument n'étant pas encore usité dans les offices, mais *clerc de matines* ayant pour fonction de préparer, diriger et exécuter les chants en *organum*.
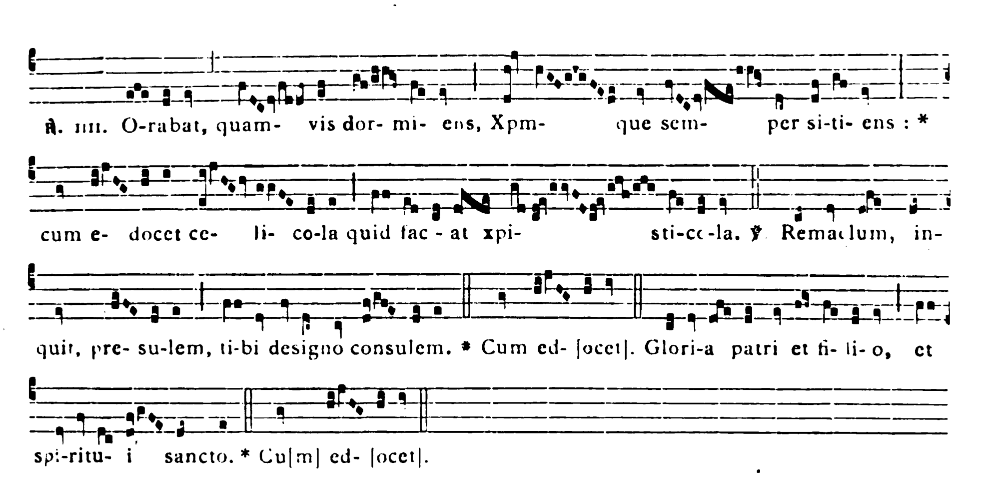
2. De Coussemaker, *Scriptores*, I, 342.

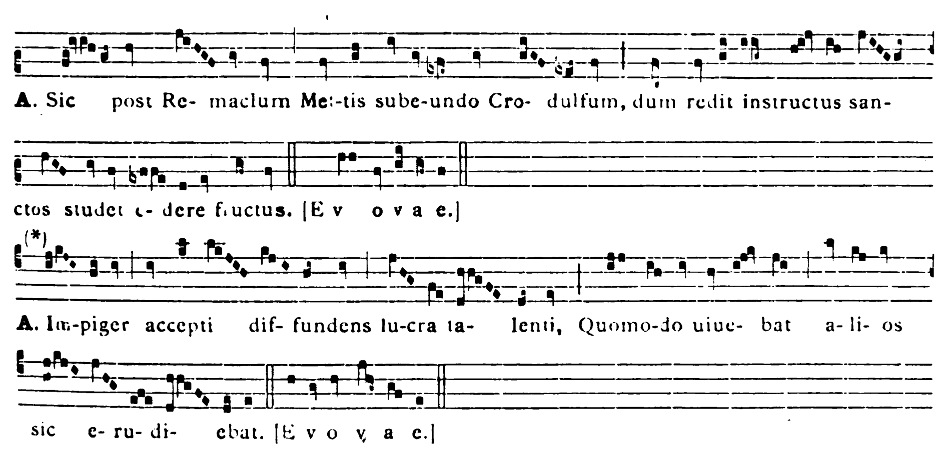


L'ÉCOLE LIÉGEOISE AU XII[e] SIÈCLE

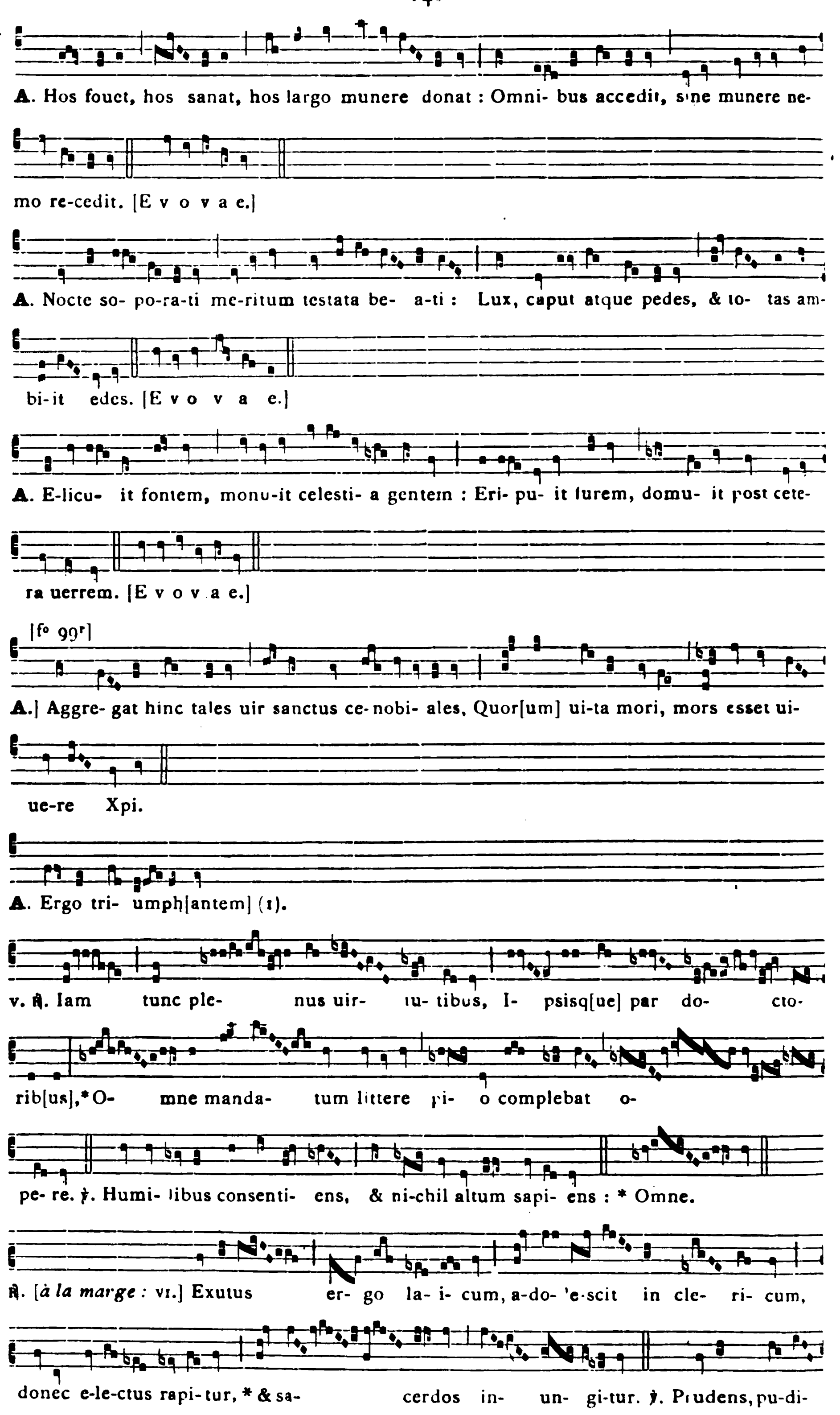
L'OFFICE DE SAINT TRUDON

(Suite).
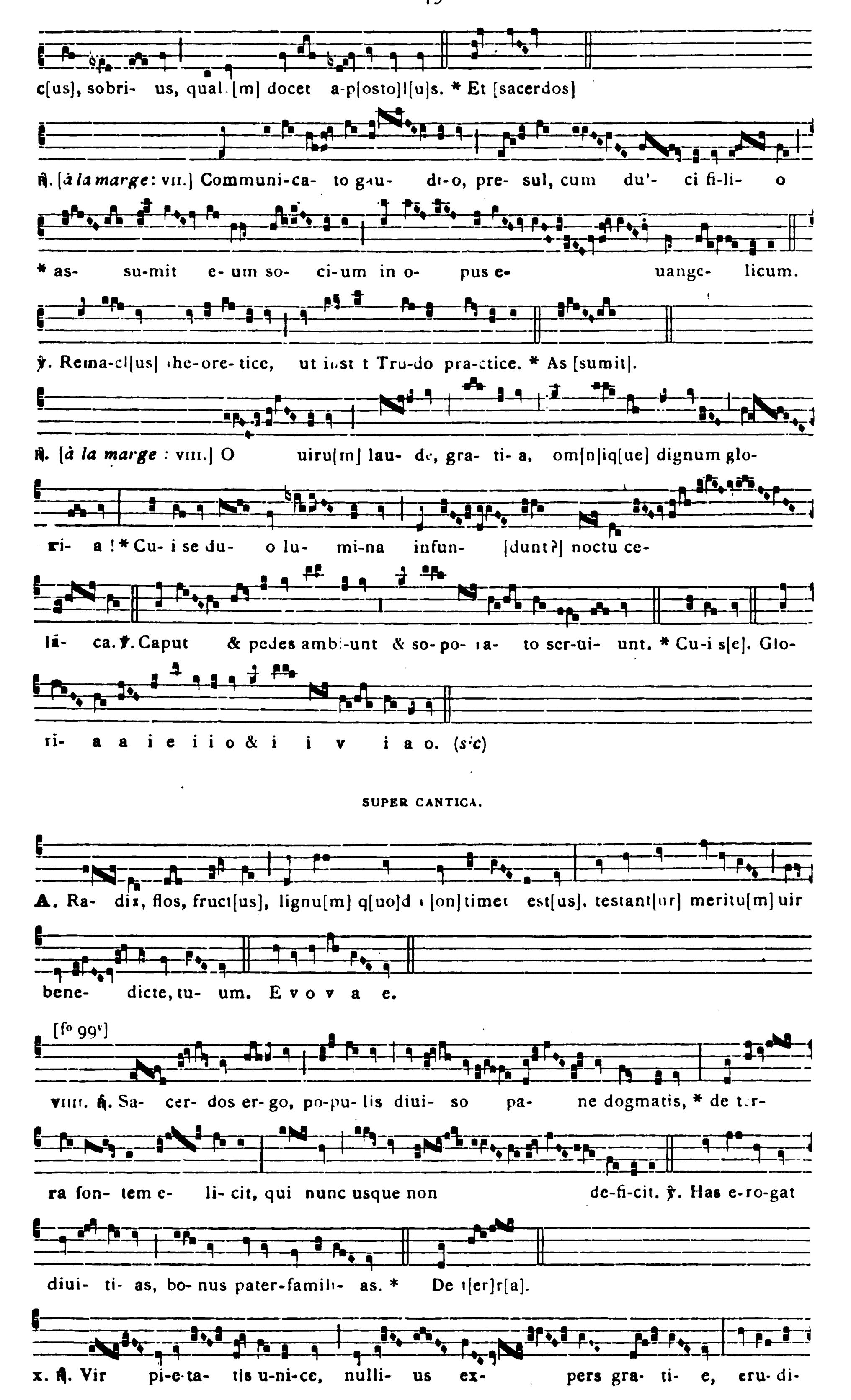




(*) Le climacus liquescent, dans le ms., a tantôt la forme que nous avons reproduite par ⸢, tantôt celle d'une virga, d'un punctum et d'une apostrophe ; nous avons traduit cette seconde forme par ⸢•, .



1. Des premières vêpres.


c[us], sobri- us, qual.[m] docet a-p[osto]l[u]s. * Et [sacerdos]
℟. [à la marge: VII.] Communi-ca- to gau- di-o, presul, cum du'- ci fi-li- o
* as- su-mit e- um so- ci-um in o- pus e- uangc- licum.
℣. Rema-cl[us] the-ore-tice, ut iust t Tru-do pra-ctice. * As [sumit].
℟. [à la marge : VIII.] O uiru[m] lau- de, gra- ti- a, om[n]iq[ue] dignum glo-
ri- a ! * Cu- i se du- o lu- mi-na infun- [dunt?] noctu ce-
li- ca. ℣. Caput & pedes amb:-unt & so- po- ra- to ser-ui- unt. * Cu-i s[e]. Glo-
ri- a a i e i i o & i i v i a o. (sic)
SUPER CANTICA.
A. Ra- dix, flos, fruct[us], lignu[m] q[uo]d c[on]timet est[us], testant[ur] meritu[m] uir
bene- dicte, tu- um. E v o v a e.
[f° 99v]
VIIII. ℟. Sa- cer- dos er- go, po-pu- lis diui- so pa- ne dogmatis, * de ter-
ra fon- tem e- li- cit, qui nunc usque non de-fi-cit. ℣. Has e-ro-gat
diui- ti- as, bo- nus pater-famili- as. * De t[er]r[a].
X. ℟. Vir pi-e-ta- tis u-ni-ce, nulli- us ex- pers gra- ti- e, eru- di-

e- bat homi-nes, e- ici- c- bat de-mones. ℣. Imperi- tabat

be- sti- is & om- ni- bus in- com- mo- dis. ℣ Erud[iebat].

XI. ℟. Applica- ba-tur interim & ho- ra transplanta-ti- o- nis ad radi- cem san-

ctis- sime arbo- ris : & cupi- entem di- solui, & iam cum Xpi- sto es- se,

* dis-ci- pu-lo- rum tamen gemi- t[us] et quere-lo-sa, ne se de- sereret supplica- ti- o,

mo- ra- bantur. ℣. Iamq[ue] receden- tem iam Xpis- tum respici- entem

* Dis-ci-p[u]l[orum].

XII. ℟. Quod spe- rasti, ec- ce te- nes, q[uo]d a- ma-sti, Xpi- stum ui- des :

hic se- pul- tus i- bi re- gnas: hic ro- ga- ris, i- bi pre-stas :

[f° 100 r.]

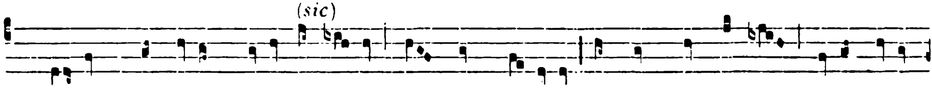
* Nos commenda, san- cte Trudo, † Tri- no atq[ue] u- ni De- o. ℣ Memor esto

ple- bis tu- æ quam posse- disti ab in- i- ti- o. * Nos c. ℣. Glo- ri- a Patri, et Fi-

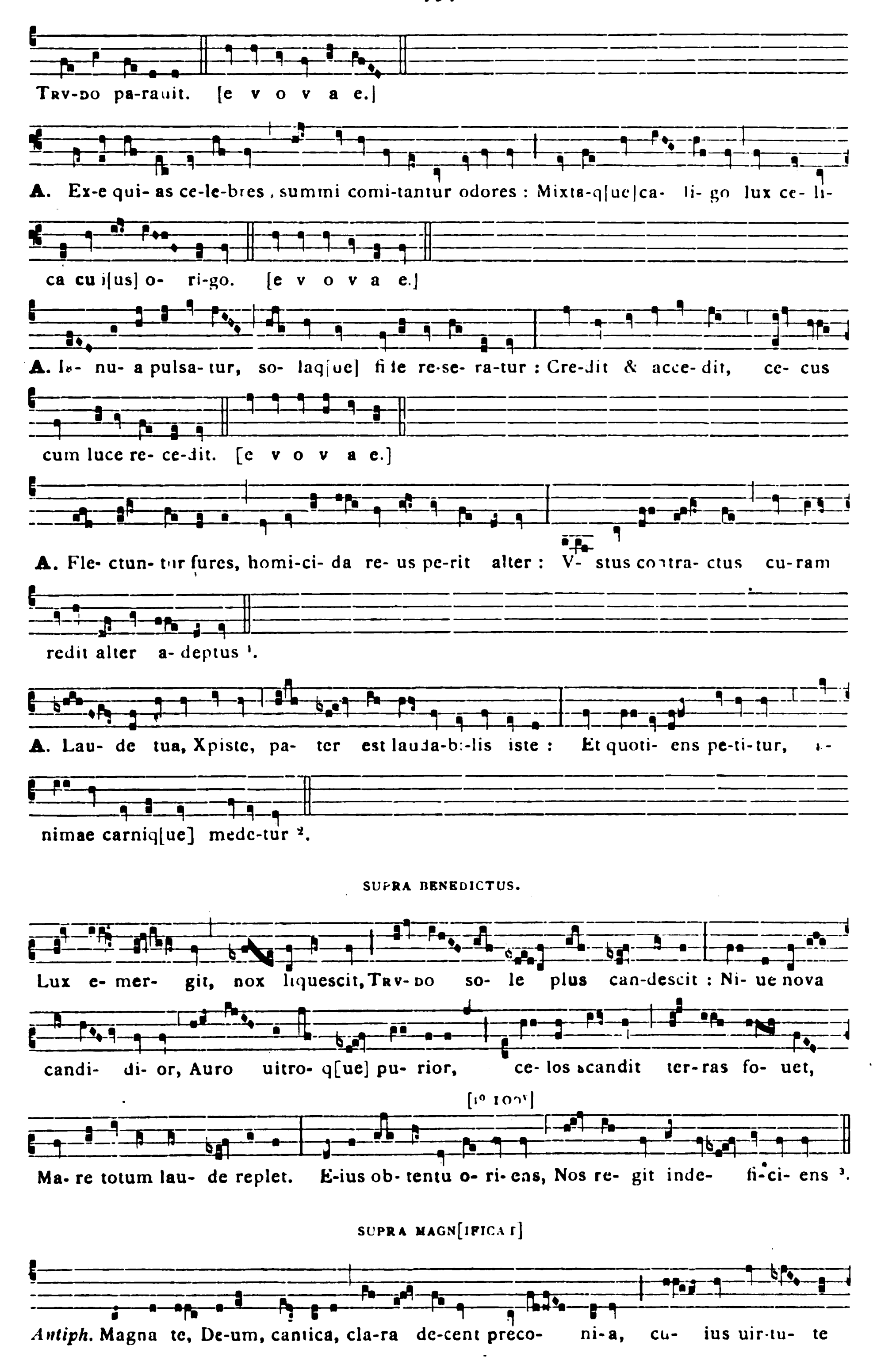
li- o, & Spi-ri-tu- i Sancto, † Tri- no.

AD LAUDES.

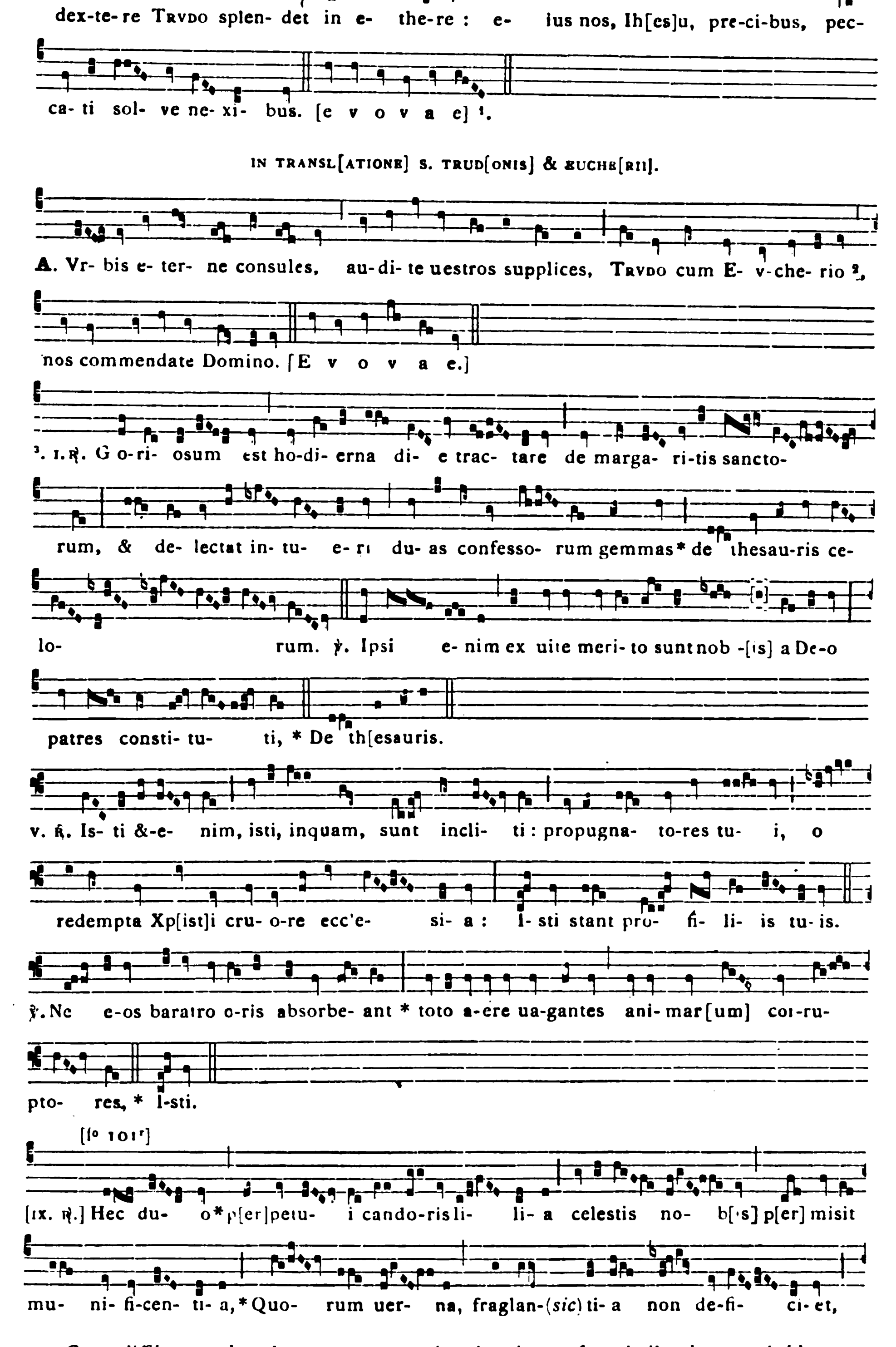
(sic)



A. Regnum uir-tutem De- us indu- it at-q[ue] de-corem & quam firma-uit sedem tibi



1. L'indication de la différence psalmodique manque à cette antienne. Il faut la suppléer: c'est le 4ᵉ E.
2. *Id.* 5ᵉ ton E.
3. *Id.*, 6ᵉ ton C.



1. Cette différence, dans le ms., est par mégarde mise en face de l'antienne précédente.
2. Remarquez la vocalisation E-U.
3. Ici manque l'invitatoire que le copiste a placé à la fin : un signe de renvoi a été placé avant ce répons.

ui- ri- di- ta- tis gra- ti- a non mar- ce- scet.

ỷ. Hi re- os De- o con-ci- li- ant, or- bem por- tant, tartara spoli- ant : * Quo-

rum.

[XII Ṝ.] O uiri mi-se- ri- cor- di- e, ce- lo- rum mar- ga-

ri-te, sup[er]ni di- adema- tis gem- me : O admi- rabi- les ce- li co- lumne,
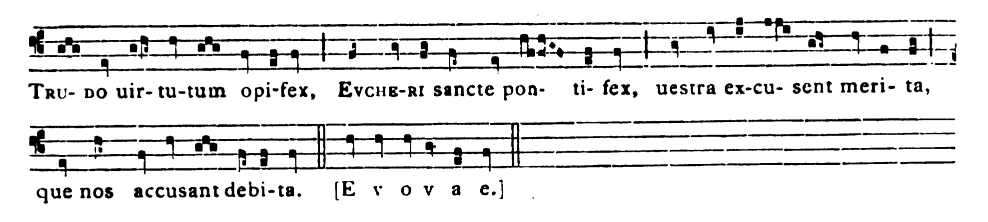
* No- ctem no- stram i- gnis ue- stri splen- do- re sepel- l- te, † & di- em

nu- bis blandi- mento com- po- ni- te. ỷ. Ves- tro

du-catu qui-cumq[ue] fru- untur, iactu-ram de Ama- lech non pa- ti- un-tur.

† No- ctem. Glo-ri- a Patri, & Fi- li-o, & Spiritu- i san- cto. † & d[iem] [1].

SUPRA MAGNI[FICAT]



1. Variantes qui se trouvent à la fête de la Translation des saints Trudon et Eucher. Le texte primitif se trouve dans le récit de cette translation, manuscrit n° 12, folios 94 et 95 : « toto acre *vagantes corporum invasores et animarum iniqui corruptores.*

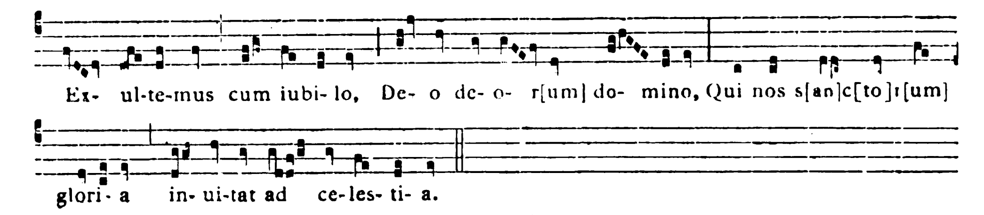
« *Hec duo perpetui candoris lilia quorum hodie translationem colimus Trudonem et Eucherium, celestis nobis permisit munificentia, quorum,* etc.

« *Hi sunt duo viri misericordie, quorum justitie, oblivionem non acceperunt, celorum margarite superni diadematis gemme... Has duas superni edificii admirabiles columnas, celi cacumen altitudine penetrantes... Quatenus noctium nostrarum adversitates, ignis sui splendore depellant et dierum prosperitates, nubis sue blandimento componant.*

« *Horum igitur ducatu,* etc. ».

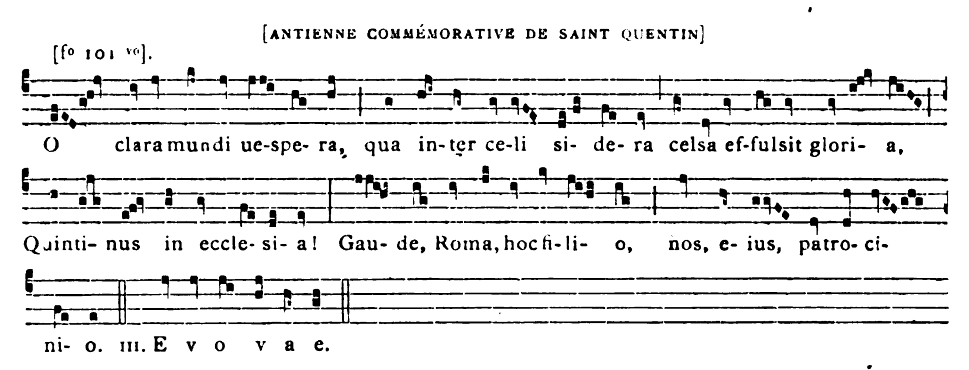
INVITATORIUM

(oublié par le scribe au folio précédent et ajouté ici avec un signe de renvoi).



[ANTIENNE COMMÉMORATIVE DE SAINT QUENTIN]

[fo 101 vo].

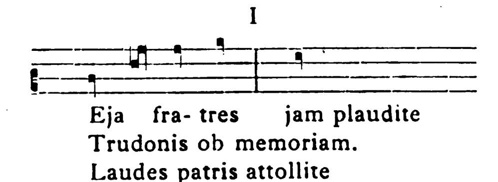


Nous ignorons la raison qui a fait placer ici cette antienne à saint Quentin, sinon que par sa qualité de protecteur du monastère, l'office se clôturait par cette invocation en son honneur. Elle est, en tout cas, d'une autre écriture que les offices qui la précèdent, et d'une notation très différente.

Quant à l'hymne qui suit, elle ne se trouve pas dans le manuscrit ; nous la reproduisons d'après le *Cantatorium* de 1539, cité plus haut. L'intonation seule est notée, mais il est aisé de suppléer le chant, mélodie probablement du XIIIe siècle, qu'on trouve surtout dans les livres franciscains. Cf. *Cantus varii*, p. 54, 87, 127, 197, 199. Le ms. 169 de l'Arsenal, à Paris, le donne pour deux hymnes de la fête de saint François, p. 215 et s. Il a été reproduit dans les *Variae preces* et l'Antiphonaire de Solesmes pour l'hymne *Divine ductor*, à la fête de saint Raphaël.

HYMNUS TRUDONIS CONFESSORIS AD VESPERAS

I



Eja fra- tres jam plaudite
Trudonis ob memoriam.
Laudes patris attollite
Sequendo sanctimoniam.

II

Qui velut sol in ethere
Fulsit in domo Domini,
Clarus signis et opere
Deo charus et homini.

III

Ex Angeli consortio
Sancto Remaclo paruit ;
In largo patrimonio
Christum heredem statuit.

IV

Cordis amans mundiciam
Vir totus Deo deditus,
Bibit abunde sobriam
Ebrietatem spiritus.

V

Ad fontem vite sitiens,
Fontem dare promeruit,
Eternam lucem ambiens,
Lumen cecis restituit.

VI

O Trudo Trude longius,
Nostre salutis emulum,
Fac nos videre citius
Eternitatis speculum.

VII

Laus Dominorum Domino,
Qui nos Trudonis precibus
Coronat sine termino
Cum sanctis suis omnibus.
Amen.

ANT. AUDA.





L'Oratorio et la Cantate

DEUXIÈME PARTIE

(*Suite.*)

Nous avons parcouru, à grands pas, le chemin sur lequel s'étendit l'évolution de l'oratorio, depuis la petite chapelle de saint Philippe de Néri jusqu'aux grandes salles modernes où Saint-Saëns fit éclater son *Déluge* [1]. Il est bien entendu qu'au cours de cette étude nous nous sommes appliqué à ne parler que des œuvres ayant marqué, chacune à leur époque, une étape. S'il avait fallu citer les noms de tous ceux, classiques ou contemporains, qui se sont, plus qu'honorablement, essayés dans ce genre, la liste en eût été longue. Mais, comme ce n'est pas une biographie des auteurs d'oratorios que nous avons prétendu faire, nous nous sommes contenté de donner les noms des grands sommets, sans appeler l'attention sur les proéminences qui bordent les vallées [2]. Nous croyons donc que notre chronologie, incomplète en tant que liste nominative, est suffisamment suivie comme échelonnement de prototypes.

Mais il reste sur ce sujet plusieurs questions à étudier. Quel est aujourd'hui le rôle de l'oratorio ? S'il tend à s'effacer, quelles en sont les causes ? Un avenir lui est-il réservé ? Et, si une renaissance s'effectue, dans quelles conditions pourra-t-elle avoir lieu ? Je me hâte, du reste, d'ajouter que j'ai la conviction absolue de cette renaissance, et j'essaie-

1. La dernière audition du *Déluge* fut donnée, en 1910, à la Société des concerts, au plus fort de l'inondation de Paris. Personne n'était responsable de cette coïncidence, qui fit éclore plus d'un sourire !

2. Néanmoins, nous ne voudrions pas omettre certaines œuvres, et certains noms, qui mériteraient de prendre place, en premier, dans une liste générale : la *Jeanne d'Arc* de Lenepveu, la *Nativité* et le *Miracle de Naïm*, de Henri Maréchal, la *Judith* de Charles Lefèvre, le *Balthazar* d'Alex. Guilmant et une *Sainte Geneviève*, du même auteur, qui n'a malheureusement jamais été terminée, et d'autres ouvrages de Samuel Rousseau, Alexandre Georges, Paladilhe, Bourgault-Ducoudray, Pierné, dont l'*An mille* et la *Croisade des enfants* rappellent les triptyques flamands dans l'élégance du détail et la largeur de composition; à l'étranger, Ryelandt, de qui l'*Avènement du Seigneur*, son œuvre la plus récente, je crois, fit si grande impression à Anvers. Nous regrettons de ne pouvoir citer Gabriel Fauré, dont l'émotionnant *Requiem* ne peut être classé parmi les oratorios, étant, du moins par son texte, essentiellement liturgique ; car, quant à la musique, c'est un enchantement, mais plus à sa place dans un boudoir parfumé qu'à la tribune d'une maîtrise !

rai de la faire partager au lecteur, en en déduisant les arguments. On verra, par la suite, comment nous considérons ce mot de « renaissance » moins au point de vue des œuvres qu'à celui des auditeurs se sentant attirés vers ce système de composition. Car c'est le public qui est le véritable initiateur, inconscient, d'un genre, non les artistes. Ou plutôt, ce sont là deux forces, l'une latente, l'autre agissante, mais égales. Quand il y a un public pour lire, regarder ou écouter, il y a toujours, d'autre part, les artistes pour le satisfaire. Et c'est, fréquemment, le propre des utopistes, manquant de tact, de sens d'observation, et d'analyse psychologique de leur époque, de vouloir, sous prétexte d'une originalité qu'ils sont les seuls à reconnaître, offrir un « produit » qui n'est pas demandé ! Les procédés de la réclame donnent de temps en temps à ces pyrotechnies tapageuses une apparence d'éclat. Puis la nuit se fait, plus sombre, comme après les soleils éphémères des feux d'artifice. L'étude de ces diverses questions nous incitera, parfois, à exprimer des théories générales, ou des opinions personnelles, sur les causes de décadence, ou de progrès, de cet art, et, corollairement, sur ses conditions d'affaissement ou de vitalité. A ce moment, il se pourra que nous soyons un peu obligé de parler *ex professo*. Mais si, de temps à autre, nous avons l'air de donner des conseils, il ne faudra pas oublier que ce n'est, en réalité, qu'une façon de formuler des idées, bien plus qu'une manifestation prétentieuse de morgue pédagogique, que nous tenons à éviter avant tout.

Quel est, aujourd'hui, le rôle et l'utilisation de l'oratorio ? Il faut, pour y répondre, établir d'abord une distinction entre la France et les pays étrangers. En France, on peut dire que l'oratorio est presque mort, à Paris du moins, car, en province, il existe quelques rares localités où, par l'initiative d'un organiste, d'un maître de chapelle ou d'un amateur éclairé, se groupent encore quelques instrumentistes et quelques voix pour s'adonner à ce genre.

On objectera, il est vrai, qu'à Paris, et dans certaines grandes villes, on peut lire souvent sur les affiches, la *Passion selon saint Mathieu*, la Messe en *si* mineur de Bach, celle en *ré* de Beethoven, les *Béatitudes*, le *Déluge*, ces œuvres-là beaucoup plus rarement, du reste n'étant pas, comme leurs devancières, dégagées de toute combinaison éditoriale. Mais est-ce bien un public d'oratorio qui vient les entendre ? Ce public se déplace sur la foi de réputations glorieusement acquises, pour entendre de la splendide musique, et il ne ferait pas dix pas pour assister à l'exécution d'une œuvre moins unanimement connue ; si même il faisait la moitié du chemin, le titre, religieux, qu'il lirait sur la première affiche, l'arrêterait dans sa route. Il va donc ré-entendre, et sur-entendre, avec raison du reste, de sublimes pages, mais sans éprouver, pour cela, l'attirance religieuse du XVIII[e] siècle qui fournissait un auditoire conscient à cette manifestation d'art sacré. La diffusion de l'art, progrès de quantité plus que de qualité, chez le producteur comme chez le spectateur, a remplacé le mysticisme par la curiosité. Le désir de s'instruire, très louable, mais tant exploité

par la réclame, ou le plaisir un peu nonchalant de la ré-audition passive, se sont substitués au sentiment religieux, superficiel, d'ordre de convenances si l'on veut, mais réel, qui dominait au temps des grands oratorios. A considérer les affiches contemporaines, il y a bien aujourd'hui un auditoire, mais celui-ci vient, d'abord, pour la musique plus ou moins bien annoncée, avec des étoiles en vedette, et se préoccupe peu, et même pas du tout, du texte. Il éprouve une jouissance à se laisser pénétrer par les robustes basses continues de la *Passion* ou du *Messie*, par la symphonie, plus mentale que liturgique, de la Messe de Beethoven, par le chatoiement pittoresque des palettes plus modernes. Il va aux chefs-d'œuvre, surtout s'ils sont exécutés par des « réputations » de théâtre dont il se donne la vue à bon marché, et ne va que vers eux, parce qu'au fond le genre l'ennuie, si la façon dont il est traité l'intéresse. Et les beautés d'ordre métaphysique ne le passionnent pas plus que ne le captiveraient les querelles théologiques, s'il s'en faisait encore.

On n'est plus au temps où la vie et les conversations étaient suspendues à Versailles lors des grandes luttes entre le quiétisme et le jansénisme. Suivant que l'Aigle de Meaux avait, plus ou moins, le dessus sur son rival de Cambrai, les partisans et les adversaires défrayaient la chronique du château, et lorsqu'un certain jour, dans la chapelle royale et en présence du maître, Fénelon, au moment de monter en chaire, reçut le fameux veto condamnant ses propositions, alors qu'il se disposait à les développer sur l'heure, et plus ardemment que jamais, ce fut un plaisir de délicat et de raffiné, inconnu de nos jours, depuis la nef occupée par les ducs jusqu'à la galerie où les dames étalaient leurs paniers, d'écouter le sermon que, docile et pénitent, Fénelon fut obligé d'improviser devant toute la cour réunie. Une société entraînée à juger sur de pareilles subtilités, à faire un sort à chaque mot, chaque phrase, chaque virgule ou chaque réticence, était faite pour écouter, comme il convenait, les cantates de Lulli ou les motets de Campra, y prenant, non le seul plaisir de l'oreille ni celui de la seule impression, fugitive et nerveuse, qui a tant primé depuis, mais la satisfaction, plus fine et plus élevée, de l'analyse de la forme, par les seuls éléments de cette forme même.

On prend parti pour ou contre d'autres questions aujourd'hui, et les distractions de tout genre sont trop répandues pour que l'audition d'un oratorio soit un événement, comme autrefois. Ce n'est pas même un fait divers. Les grands bluffs modernes et les conquérants de l'affichage ont changé tout cela. Aussi, à part quelques noms rayonnants, qui du reste ne s'y aventurent plus, celui qui se hasarderait à écrire aujourd'hui un oratorio, chez nous, même en le supposant de premier ordre, ne trouverait pas un entrepreneur de concerts pour risquer d'immobiliser son orchestre et ses chœurs avec la perspective d'une salle à moitié pleine. Et en cela, l'entrepreneur aurait raison, d'après la boutade très vraie de Théophile Gautier écrivant quelque part que la musique était le plus coûteux de tous les bruits.

Et puis, on peut bien ajouter qu'en France on est surtout épris de littérature. On l'aime, on la suit et on la juge bien ; c'est même pour cela que, chez nous, les jugements littéraires sont infiniment plus éclectiques que ceux portés sur la musique, pour laquelle il n'y a que mode ou habitude. Or la littérature a, depuis longtemps, abandonné les régions mystiques de Chateaubriand. Imagination, didactisme ou philosophie s'égarent, ou s'envolent, vers d'autres planètes, et la musique sacrée ne peut plus compter sur leur aide.

Ceux-là mêmes qui sembleraient, de par leur œuvre, devoir être un soutien efficace, écrivent des phrases comme celle-ci, que je relève textuellement chez Tolstoï : « La beauté des montagnes et des nuages est aussi peu réelle que la musique de Bach ». Si vous en doutez, lisez *les Cosaques* au deuxième chapitre [1].

A l'étranger, il n'en est pas tout à fait de même. Négligeons l'Espagne, qui n'a pas encore dégagé la formule pour opérer la combinaison de la guitare et des mélodies grégoriennes ; la Suisse, trop occupée à organiser ses saisons de tourisme et faire tonitruer l'orgue de Fribourg aux oreilles des Anglais pâmés d'aise ; et d'autres pays moindres au point de vue musical. Si nous allons en Allemagne ou en Autriche, nous y trouvons encore l'exécution d'oratorios attirant un public par le sujet même. Et ce fait s'observe davantage dans les contrées protestantes que dans celles catholiques, d'après les causes confessionnelles autant qu'ethnographiques dont nous avons esquissé l'explication au cours de cet ouvrage.

En Angleterre, l'oratorio continue à avoir des adeptes comme à la première heure, sous forme de manifestation religieuse et nationale. Tout Anglais va entendre le *Messie*. C'est un acte de loyalisme ! Il serait imprudent d'affirmer qu'il soit en mesure d'en analyser toutes les beautés, mais, dès les premiers accords de l'alleluia, on peut voir, partout, dans des salles de dix mille places, et plus, l'auditoire entier se lever pour écouter debout cette page sublime.

C'est moins parce qu'elle est sublime que par amour-propre britannique, Haendel étant inhumé à Westminster, et Anglais, ou, du moins, considéré comme tel ; car les Anglais ne savent pas tous qu'Haendel était Saxon, né à Halle, de parents allemands, qu'il s'essaya dans tous les genres, brasseur d'affaires s'il en fut, et que, voyant, en Angleterre, les oratorios faire la meilleure recette, il se fit naturaliser sur le tard, mettant dans la balance de ses intérêts un patriotisme avisé. Le *Messie* ayant été composé en vingt-quatre jours, après cette naturalisation, paraît-il, toute l'Angleterre en a pris acte pour incorporer cette œuvre

1. Le même Tolstoï ne manque pas, lorsqu'un des personnages de ses romans se met à parler musique, de leur faire citer la *Sonata quasi una fantasia*, ou celle à *Kreutzer*, dont l'euphonie du titre l'a séduit, peut-être plus que le contenu. Ce sont là des clichés tout faits, comme furent, il y a cinquante ans, l'*Air de Stradella* et la *Dernière Pensée de Weber*, apocryphes l'un et l'autre. Le premier fut l'œuvre de Niedermeyer, le second, d'un musicien presque inconnu, et non meilleur pour cela !

dans son art national. Cet art est, du reste, assez faible d'autre part pour qu'on ait la mauvaise grâce de refuser cette satisfaction à l'amour-propre d'Albion.

En Italie, l'oratorio se maintient encore, mais de façon spéciale. On n'hésite pas à transformer, totalement, une église en salle de concert ; le style architectural, antimystique, on pourrait même souvent dire néo-païen, des églises de ce pays, rend la transformation facile. On tend un immense rideau devant le chœur et on exécute des ouvrages, sacrés par le texte, un peu religieux par le sentiment, mais toujours d'effet théâtral par les moyens, avec tous les trombones et grosses caisses qu'il faut.

On est en Italie ; les spectateurs ou les fidèles ont le droit d'être italiens, et leur seule erreur, parfois, est de vouloir cesser de l'être. Mais il est évident que, chez nous, une tentative de ce genre serait durement qualifiée par les moins connaisseurs.

Est-ce à dire que les églises ne puissent pas servir, par exception, de salles de concerts religieux ? Non, certes, car c'est ainsi que « renaîtra » l'oratorio, si, déjà, cela ne commence pas sous forme de cantates ; mais, tout au moins, il faudra que les moyens orchestraux mis en œuvre soient, quand même, appropriés au lieu, laissant la cuivraille, et le style y afférent, au théâtre, qui l'inventa, fort légitimement, pour ses besoins.

La Belgique seule a gardé l'oratorio sous sa double acception musicale et religieuse. Pays très catholique, ayant dans le sang l'instinct corporatif, l'amour du groupement et de l'union autour d'une bannière, la Belgique est la contrée par excellence des sociétés de chant, qui s'y trouvent nombreuses, anciennes et vivaces. Chez elles, le travail se poursuit avec méthode, patience et ponctualité. L'oratorio est donc là dans son élément, et, sous l'impulsion savante et parfois géniale de Tinel, cet état de choses, loin d'être près de finir, ne peut que se développer davantage.

Il est à remarquer qu'en France plusieurs départements du Nord présentent le même caractère. C'est, en réalité, l'ancien esprit flamand qui a demeuré, plus fort, comme démarcation, qu'une ligne de frontière.

Les anciennes Flandres s'étendaient en effet sur le Nord, le Pas-de-Calais, jusqu'à l'Aisne. Arras en a gardé, d'une façon exceptionnelle, le stigmate architectural par ses places et son hôtel de ville à haut beffroi, symbolisant si exactement cette vitalité jalouse du système communal et corporatif que ni Charles-Quint ni Philippe II ne parvinrent à briser, malgré les ardeurs policières du duc d'Albe.

(*A suivre.*) F. DE LA TOMBELLE.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-septième Année | Nos 7-8 | Juillet-Août 1911

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10 fr.**
Union Postale (autres pays). **11 fr.**
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6 fr.**
Union Postale. **7 fr.**

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

TROIS CHANSONS DE MOISSON

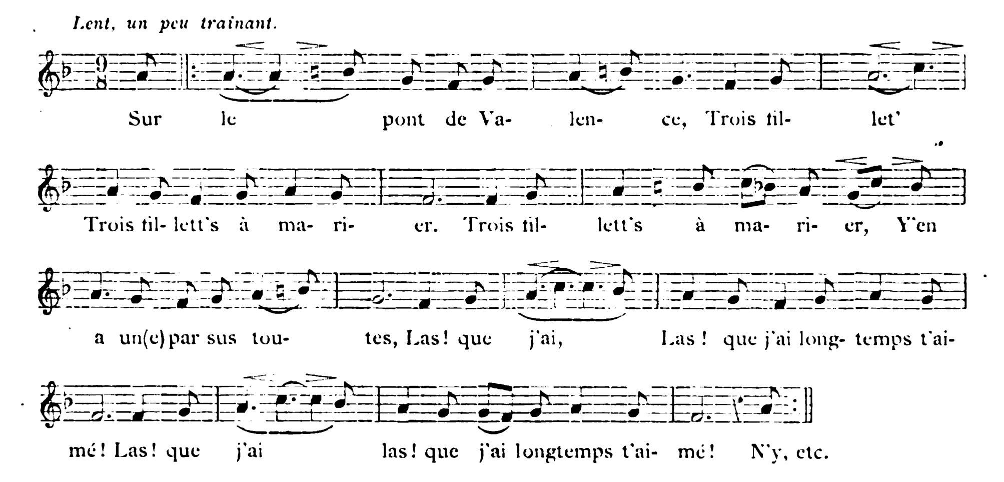
DE HAUTE-SAVOIE

J'ai noté les chansons que je publie ci-après, en août 1909, à Bel-Air, près de Frangy. Frangy est situé dans cette portion du Genevois qui est comprise entre le Rhône et le torrent des Usses, région sub-alpine, profondément ravinée par les eaux, et dont les vallonnements offrent des pentes bien exposées au soleil et assez arides, propres surtout à la culture de la vigne. On y cultive relativement peu les céréales. Mais on ne s'étonnera pas que j'aie pu y recueillir des chansons de moisson, si l'on veut bien remarquer que cette région est très voisine de celle de l'Albanais, qui a été nommée à juste titre le « grenier de la Savoie ».

C'est à l'obligeance d'un habitant de Bel-Air, M. H. Chaumontet, que je les dois. M. Chaumontet est un de ces érudits passionnés d'histoire locale, comme on en compte encore quelques-uns en Savoie, qui, étant restés fidèles au sol natal, savent mieux que tout autre pénétrer la signification des monuments du passé dans leur pays. Sur le désir que

je lui avais exprimé d'entendre quelques chansons locales, il voulut bien persuader de chanter devant moi Antoine Messières, un vieux moissonneur. Antoine Messières (dit *Montant*, sans doute à cause de sa haute taille) était [1] un grand diable au visage glabre, aux yeux vifs et malicieux. Il me chanta d'une voix faible, mais juste, et avec une accentuation rythmique énergique, les deux premières chansons que je donne ici. Quant à la troisième, elle me fut chantée par M. Chaumontet lui-même.

I. — SUR LE PONT DE VALENCE



1er Couplet.

Sur le pont de Valence
Trois fillet...
Trois fillett's à marier (*bis*) :
Y' en a une par sus toute
Las ! que j'ai
Las ! que j'ai longtemps t'aimé !] (*bis*)

2e Couplet.

N'y a ni roi ni prince
Qui me la
Qui me la puisse enlever, (*bis*)
Si n'y a soldats de guerre :
Dans Valen...
Dans Valence ils l'ont menée.] (*bis*)

3e Couplet.

Quand ell' fut dans Valence,
Rien n'y fai...
Rien n'y faisait que pleurer. (*bis*)
« De quoi pleurer la belle,
Mais de quoi,
Mais de quoi tant sospirer ? »] (*bis*)

4e Couplet.

« Je pleur(e) mes amourettes,
Beau galant,
Beau galant, que vous avez. » (*bis*)
— « N'y plorez pas la belle,
Or avé,
Or avé moi vous coucherez. »] (*bis*)

5e Couplet.

« Comment m'y coucherai-je
Quand je n' peux
Quand je n' peux m' déshabiller ? (*bis*)
Prêtez-moi votre épeye
Trois des points
Trois des points j'en découdrai. »] (*bis*)

6e Couplet.

« Mon épée est sur la table
Gardez-bien
Gardez-bien de n' vous pas piquer. » (*bis*)
La belle en fut piquée,
Droit au cœur
Droit au cœur se l'est plantée !] (*bis*)

On reprend le premier couplet

1. J'ai appris récemment sa mort, triste symbole de celle de nos vieilles traditions populaires.

Cette chanson présente tous les caractères de la chanson de moisson, telle qu'on la chantait autrefois pendant ce travail : rythme lent, un peu traînant, avec tendance à allonger les tenues, reprise de la dernière période de la mélodie (ordinairement en chœur), et enfin reprise du premier couplet à la fin de la chanson. La mélodie est très régulière dans sa coupe et paraît fort bien conservée dans ce que dut être son état primitif.

M. J. Tiersot a bien voulu me signaler l'analogie du début de cette mélodie avec la mélopée de la légende bressane des « Roseaux qui chantent[1] ». A vrai dire, la mélodie bressane ne roule que sur quatre notes, *fa sol la si*; débutant par le *la*, comme la nôtre, elle termine sur le *sol* et par conséquent présente l'aspect général du septième ton de plain-chant. La nôtre est au contraire en cinquième ton, et montre une origine beaucoup moins primitive, peut-être ; en tout cas, de sentiment moins archaïque. Quant au sujet de la chanson, « la Belle qui se tue pour rester fidèle à son amant », nous n'en trouvons guère d'analogue dans le folk-lore des Alpes. Il y a la chanson de « la Belle qui fait la morte, Pour son honneur garder » [2]. Signalons aussi la chanson des « tray Séroulètes [3] » (la fille enlevée) :

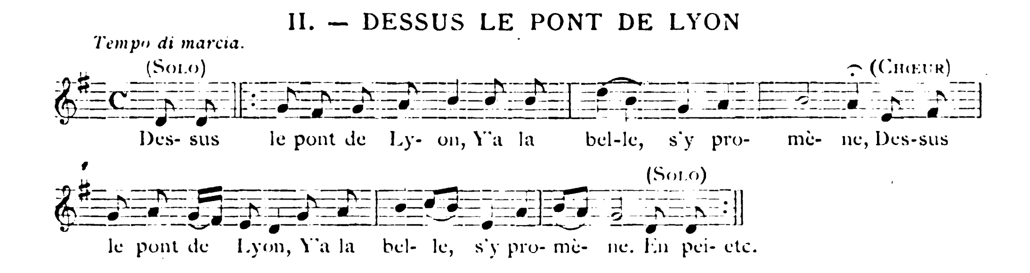
> Quand le fut dedans lès Frances
> Le n'y fait que plorai.
> « De quoi tant plorer la belle,
> De quoy tant sospirai ?

On le voit, le texte est ici presque semblable. Mais la chanson se termine plus joyeusement, laissant place aux hypothèses :

> Cent écus dans ma borsette
> Sera pour vous donnai
> Si cela ne vos marie
> Jamais ne l'y serez ! »

Le texte que nous publions ici présente un sens complet. Ne serait-il pas l'origine commune de ces diverses versions ?

II. — DESSUS LE PONT DE LYON



1. Voyez J. Brintet : « Les Roseaux qui chantent », *Revue des traditions populaires*, année 1887, page 365.
2. Voyez J. Tiersot : *Chansons populaires des Alpes françaises*, Grenoble, Falque et Perrin, 1903, p. 122.
3. *Ibid.*, p. 124. M. Tiersot a trouvé cette chanson à Bonneville, dans un cahier du XVIIIe siècle.

1er Couplet.

Dessus le pont de Lyon
Y' a la belle, s'y promène.

2e Couplet.

En peignant ses blonds cheveux
Sur le dos d'*un* hirondelle :

3e Couplet.

Il*e* vient à passer
Trois chasseurs de n'Angleterre,

4e Couplet.

Ils lui dir'nt tout en riant :
« Pourquoi ne chantez pas belle ? » —

5e Couplet.

— « Hélas ! comment chanterais-je ?
Je n'ai pas mon cœur en joye !

6e Couplet.

Y' a mon frère et mon mari
Qui sont tous deux à la guerre.

7e Couplet.

De mon frère je m'en f... (*sic*)
Mais mon mari qu'on me le renvoye.

8e Couplet.

S'il me le renvoye pas
Contre lui ferai grand guerre.

9e Couplet.

Je ferai battre canon
Contre toutes ses murailles ! »

10e Couplet.

— « Mes murailles en sont d'argent,
Personne les ose abattre. »

11e Couplet.

— « Sayont d'or, sayont d'argent,
Tout de même les abattrai-je ! »

Chaque couplet est repris deux fois, probablement une fois en solo et une fois en chœur, comme nous l'indiquons plus haut, et l'on reprend le premier couplet pour finir, comme dans la chanson précédente. Cette chanson est assez répandue en Savoie, et plusieurs versions en ont été déjà publiées. Mais, d'ordinaire, la mélodie qui l'accompagne est lente, ce qui fait qu'elle présente l'aspect caractéristique des chansons qui se chantent pendant le travail même de la moisson. Notre version, au contraire, est dans un mouvement de marche bien net. Elle se range donc plutôt dans la catégorie des chansons qui accompagnent le retour des moissonneurs, le soir, après le travail.

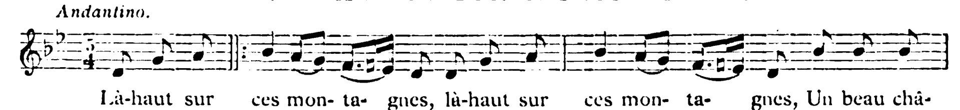
M. Servettaz [1] en a publié une version mélodique à peu près semblable à la nôtre, mais cette version contient des syncopes et des repos plus fréquents, qui font que le mouvement général a une allure de marche beaucoup moins accentuée.

Le texte est à peu près le même dans les différentes versions publiées. Je retrouve dans celle de M. Servettaz (3e couplet) :
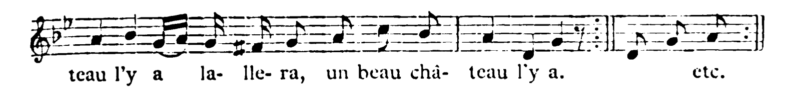
Elle y peigne ses blonds cheveux
Avec la queue d'une hirondelle.

Nous avions ici « sur le dos d'un hirondelle » : ce détail assez bizarre ne figure pas dans la version qu'a recueillie M. J. Tiersot à Rumilly (Albanais) [2].

III. — LA-HAUT SUR CES MONTAGNES

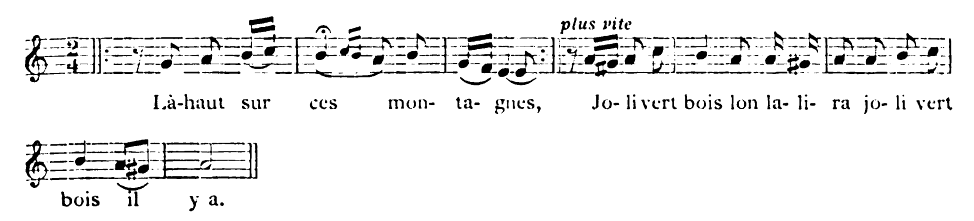


1. *Chants et chansons de la Savoie*, Paris, E. Leroux, 1910, p. 10.
2. Voyez J. Tiersot, *op. cit.*, p. 460.



C'est encore ici une chanson de marche, mais plus lente, appesantie, un peu irrégulière (remarquez le rythme à 5 temps), comme si le pas des moissonneurs se ressentait de la fatigue de la journée.

M. Chaumontet, qui m'a chanté cette dernière chanson, ne se souvenait malheureusement que du premier couplet. M. Servettaz a publié une chanson du même type mélodique, mais avec un rythme moins caractéristique [1] :

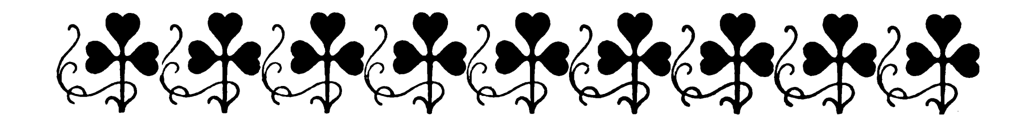


Il est possible que les textes des deux chansons se confondent. Mais seul le premier vers est le même dans chacune et, d'autre part, beaucoup de chansons populaires commencent par ces mots : Là-haut sur la montagne, ou sur ces montagnes. De même on trouve des chansons dont les sujets diffèrent de beaucoup entre eux et qui sont calquées sur les mêmes timbres mélodiques. Ces ressemblances ne sont donc pas suffisantes pour permettre de conclure affirmativement.

Étienne Royer.

1. Voyez Servettaz, *op. cit.*, p. 103.





Nouvelles Musicales

PARIS

Le Congrès de chant liturgique et de musique religieuse.

Ce nous fut une grande joie que la belle et franche réussite du 2e Congrès parisien, cinquantenaire du premier de tous, cinquantenaire d'une date qui tient sa place dans l'histoire de la musique sacrée.

Dès la première réunion, on conjectura que c'était la réussite ; le lendemain matin, le succès était assuré.

Cependant, ce n'avait pas été sans peines ni traverses de tout genre. Il y a eu, nous dit-on, dans la préparation du Congrès, toute sorte d'à-coups qu'il a fallu parer le plus hâtivement possible. Pour n'en donner qu'une idée, comme le jour de la clôture coïncidait avec le certificat d'études primaires, les instituteurs de diverses écoles, libres ou officielles, refusèrent, les trois jours précédents, de donner les enfants pendant certaines heures de classe. De telle sorte que tel chœur dut être chanté sans répétitions suffisantes ; pis encore : la petite maîtrise de Saint-Gervais, si bien dirigée par M. Haumesser, qui devait chanter, le mercredi matin, au service funèbre célébré à la mémoire des fondateurs défunts de la *Schola*, et le soir, former l'un des chœurs des vêpres, a été complètement désorganisée. On a dû y pourvoir, pour la messe, par des voix d'hommes renforçant les chantres, et, pour les vêpres, par un chœur de jeunes filles, exercées en deux rapides répétitions, où beaucoup d'entre elles manquaient. D'où, ce soir-là, un flottement inévitable, dont nos lecteurs voient la cause.

D'autre part, on doit déplorer le peu de soutien qu'a eu le Congrès dans la presse, même dans la presse catholique. A peine si quelque « prière d'insérer » passait, — quand elle passait. Quant à se déranger pour un Congrès de chant religieux! Cela n'attirait nullement MM. les journalistes [1].

Aussi, pour beaucoup de personnes, le Congrès a passé inaperçu.

Tout cela, heureusement, n'a pas empêché que le Congrès, constate la *Semaine religieuse* de Paris, n'ait eu un « beau succès » et ne fût d'un « intérêt considérable ».

Deux cents congressistes prirent part aux séances d'étude, tenues à l'Institut catholique. La plus franche cordialité et la plus parfaite union n'ont cessé de régner dans ces assemblées, que dominaient la grande figure et les instructions de Pie X.

Aux offices solennels, on comptait habituellement, en sus des congressistes, sept à huit cents personnes. A la clôture, le jeudi après-midi, à Notre-Dame, ce fut superbe.

En résumé, le succès a grandement répondu aux efforts des organisateurs ; un peu plus, et c'eût été un triomphe.

1. Nous devons donner une mention spéciale à *la Libre Parole* et à *l'Action française*, qui ont été à peu près les seuls à publier régulièrement en bonne place les annonces et les comptes rendus du Congrès.

Le *Compte rendu officiel* du Congrès, avec les rapports lus dans les séances, sera incessamment publié par souscription.

Le prix du volume, imprimé sur beau papier et illustré de photographies, sera, pour les congressistes, les abonnés de la *Tribune de Saint-Gervais*, et les *cent premiers* souscripteurs, de 2 francs ; pour les souscriptions ultérieures, de 3 fr. 50.

Adresser la souscription en un mandat-poste à l'ordre de M. Borrel, Trésorier du congrès, à l'église Saint-Eustache, à Paris.

Nous recommandons spécialement à tous nos amis la diffusion de ce volume, qui, par les rapports intéressants et les conférences qu'il contient, tiendra une bonne place parmi les publications actuelles concernant la musique religieuse.

= Mme Jumel, professeur de chant grégorien à la *Schola*, a donné, le samedi 10 juin, dans la grande salle de l'Ecole, son audition annuelle ; celle-ci a un succès considérable, et les auditeurs, pour beaucoup desquels les chants exécutés furent une révélation, se sont séparés, en se promettant d'être de fervents apôtres du grégorien et de la bonne musique. Voici d'ailleurs le programme de cette audition :

Kyrie, sainte Hildegarde ; *Alleluia « Adorabo ad Templum »*, anniversaire de la Dédicace des Eglises ; *Hodie Christus natus est*, motet à 4 voix, Nanini ; *Vir erat in terra*, offertoire, 24e dimanche après la Pentecôte, avec ses versets anciens ; *Laetabundus*, séquence de Noël ; *Ave Maria*, motet à 4 voix, Josquin de Prés ; *a*) Epître farcie, pour le jour de Pâques, XIe siècle ; *b*) Prose de l'âne (redemandée), fête des Fous, XIIe siècle ; *Ave verum*, motet à 4 voix, de Serres ; *Constitues eos*, graduel de la fête des saints Pierre et Paul ; Choral *Louez le Dieu tout-puissant*, J.-S. Bach.

BREST. — *La Société Palestrina*. — Il est quelquefois des institutions excellentes qui demeurent ignorées de ceux même dont elles auraient le plus grand intérêt à être connues pour en recevoir, avec des encouragements précieux, des louanges méritées susceptibles de porter au loin leur renommée. Dans leur excessive modestie, elles se contentent d'être appréciées de la région favorisée qui les possède. Celle-ci trop souvent garde son précieux trésor sans l'estimer toujours à sa juste valeur, et sans prévoir les heureuses conséquences qui résulteraient pour elle de sa divulgation.

Déjà les lecteurs de la *Tribune* ont pu se rendre compte que la Bretagne n'est pas en retard au point de vue de la réforme de la musique sacrée. L'excellente maîtrise de la cathédrale de Vannes et celle de Saint-Michel de Saint-Brieuc dont les programmes occupent si souvent la *Tribune*, les Chanteurs de Notre-Dame et la maîtrise Saint-Nicolas, de Nantes, dirigée avec tant de dévouement par notre ami Le Guennant, en sont la preuve.

En venant aujourd'hui entretenir les lecteurs de la *Tribune* d'une société musicale bretonne, à l'occasion de l'un de ses derniers concerts j'accomplis — bien tardivement et je m'en excuse — la promesse faite par moi à son zélé directeur, lorsque j'eus la bonne fortune de la découvrir dans ces dernières années.

L'existence de cette société remonte bien au delà de celle des maîtrises bretonnes que je viens de citer.

C'est au moment où les Chanteurs de Saint-Gervais parcouraient triomphalement la France, semant la bonne semence en récoltant des applaudissements, que se forma à leur imitation, il y a plus de dix-huit ans la Société Palestrina de Brest.

Sous la direction très ferme de M. l'abbé Le Berre, secondé très habilement par le distingué organiste de la paroisse (M. X...), la Société Palestrina est à la fois maîtrise et société de concerts.

A côté d'exécutions grégoriennes et palestriniennes remarquables rendues uniquement par des voix d'hommes et d'enfants, elle donne des concerts dont les programmes très soignés sont dignes en tous points de ceux de la *Schola* : elle pourrait s'en proclamer une vraie filiale et en réclamer le titre.

J'ai pu l'applaudir il y a deux ans sur la scène du Grand-Théâtre, au concert offert aux Gallois par la municipalité brestoise, dans des fragments du poème breton *Silvestrik* et dans des chœurs du XVIe siècle.

Voici le programme d'un des concerts de cet hiver, qui m'a fourni l'occasion de parler de la Société Palestrina : on voit qu'il procède directement de l'enseignement de la *Schola* :

Sainte Marie Madeleine, cantate, V. D'INDY. — 3 répons pour le Jeudi Saint, PALESTRINA. — VIIe Sonate en *mi* mineur, par 2 violons, violoncelle et piano, CLÉRAMBAULT. — A) Si vous n'estes en bon point, R. DE LASSUS. — B) Allons gay, gay bergères, COSTELEY. — Concerto grosso en *ré* min., op. VI, n° 10, HAENDEL. — Chant élégiaque (ch. et orchestre). BEETHOVEN.

Les beaux jours vont bientôt ramener les touristes sur nos côtes bretonnes. Les amateurs de vraie musique sacrée pourront se nourrir de vrai chant liturgique délicieusement rendu chaque dimanche par l'exquise psallette de Rosporden ; ils pourront aussi aller entendre la musique polyphone interprétée par la Société Palestrina de Brest, le 15 août et le dimanche qui suit le 25 août, fête patronale de saint Louis, sans préjudice des belles auditions de la cathédrale de Vannes et de Saint-Michel de Saint-Brieuc le dernier dimanche de septembre.

J. DE G.

ROUBAIX. — Une séance académique, organisée à l'Institution Notre-Dame des Victoires, par la *Jeunesse noëliste* de cet établissement, et clôturée par un salut à la chapelle, a été l'occasion d'une bonne exécution de la Schola du collège qu'il convient de signaler.

Les jeunes gens ont interprété : *La Noëlette*, d'A. Gastoué ; *Ave verum*, chant grégorien ; *O gloriosa virginum*, F. de La Tombelle ; *Jesu, dulcis memoria*, chant grégorien ; *Regina caeli*, Charles Bordes ; *Pange lingua*, sur une antique mélodie grégorienne ; *Unissons-nous*, cantique noëliste, chanoine Perruchot.

Cette exécution fait une fois de plus honneur à M. l'abbé P. Bayart, l'excellent directeur de chant de Notre-Dame des Victoires.

VALRÉAS (Vaucluse). — Enfin, la musique sérieuse commence à s'implanter dans ce charmant coin du Midi. Trop longtemps, les Mercadante et *tutti quanti* y furent considérés comme les maîtres du chant religieux.

Grâce à la ténacité et au goût éclairé de M. F. Allier, les chœurs de la paroisse, formés d'une quarantaine de voix, ont interprété à ravir d'admirables chorals de Bach et la délicieuse cantate de M. l'abbé Brun, pour la dernière fête de Jeanne d'Arc. Après un premier moment d'étonnement, vite passé, pour ce qui paraissait si nouveau aux oreilles, le tempérament artistique de ce coin de France a repris le dessus, et choristes et auditeurs ont été enthousiasmés de l'effet produit par des sonorités si différentes de celles qu'ils avaient accoutumé d'entendre.

On parle de se mettre sérieusement au chant grégorien et de monter la *Missa brevis* de Palestrina.

TOULOUSE. — *École de plain-chant de Toulouse*. Grâce à la généreuse initiative de MM. les Curés de Toulouse, agissant avec l'approbation de Mgr l'Archevêque, l'ancienne École de plain-chant, dirigée successivement par MM. Estellé, Aloys Kunc, P. Nougués et M. Mathieu, a pu être reconstituée à nouveau. La direction en a été confiée à MM. le chanoine Nougués et l'abbé Massot, directeur et sous-directeur de la maîtrise métropolitaine.

Interrompus depuis 1905, les cours ont été repris le 3 février dernier, dans le nouveau local de la maîtrise Saint-Etienne (11, rue Sainte-Anne) pour se continuer tous les vendredis, à 8 heures du soir.

Comme par le passé, les leçons y sont données *gratuitement*. Sont appelés à en bénéficier : les adultes désireux de faire partie d'un lutrin ; les chantres actuellement en fonction, mais soucieux d'être initiés à la nouvelle interprétation des mélodies grégoriennes restaurées.

Ces leçons préparent les élèves à un examen à subir devant un jury spécial. C'est après cette épreuve seulement qu'il sera délivré aux candidats qui en auront été jugés

dignes, le diplôme de capacité, désormais requis pour être admis comme chantre dans les lutrins de la ville.

C'est à cette École ainsi constituée que la plupart des chantres de Toulouse doivent leur formation. Les chantres de demain lui devront plus que cette formation grégorienne. Ils lui seront surtout redevables de cette initiation au chant officiel dont ils doivent être, à leur tour, les vulgarisateurs et les premiers interprètes.

Toutes nos félicitations et nos vœux à M. le chanoine Nouguès.

Le 11 mai, l'Institut catholique de Toulouse apporta son concours à la restauration grégorienne, grâce à une intéressante conférence, donnée par Mlle Lebègue, qui appartient aux chœurs Notre-Dame de Miséricorde de Grenoble. La distinguée conférencière interprète elle-même plusieurs exemples choisis. Succès considérable.

ANGLETERRE

Londres. — Le 4e congrès de la Société Internationale de Musique, qui s'est tenu du 29 mai au 3 juin, a donné lieu à de superbes exécutions de musique religieuse, l'une à la cathédrale anglicane de Saint-Paul, l'autre à la cathédrale catholique de Westminster.

On connaît l'organisation merveilleuse et l'admirable interprétation des maîtrises anglaises : elles n'ont pas fait défaut à leur réputation. Programmes et exécutions furent de tous points admirables ; ils ne comprenaient que des œuvres des anciens maîtres anglais, dont voici la liste :

A Saint-Paul, sous la direction de sir George Martin :

Magnificat et *Nunc dimittis*, in F, Gibbons (1583-1625) ; Anthem, *Rejoice in the Lord*, Henri Purcell (1658-1695) ; Anthem, *Bow Thine ear*, William Byrd (c. 1562-1623).

A Westminster, sous celle de M. Terry, avec le Dr Huntley comme organiste :

Motet (MS.) à cinq voix, *O vos omnes*, anonyme ; Motet à six voix, *Quem vidistis pastores*, Richard Dering ; *Agnus Dei*, de la messe à six voix *Euge bone* Dr. Christopher Tie (vers 1580) ; *Benedictus*, de la messe à quatre voix, Thomas Tallis (1515?-1585) ; Lamentation (MS.) à cinq voix, Robert Whythe (c. 1574) ; Motet (MS.) à six voix, *Haec dies*, William Byrd (1562-1623) ; Motet (MS.) à quatre voix, *Ave Regina*, William Byrd ; Motet à cinq voix, *Ave Maria*, Robert Parsons (c. 1570) ; Motet (MS.) à cinq voix, *O amica mea*, Thomas Morley (1557?-1602?) ; Motet (MS.) à cinq voix, *Alma Redemptoris mater*, Peter Philips (1612) ; Motet à cinq voix et orgue, *Salvator mundi*, Dr. John Blow (1648-1708).

Ces magnifiques programmes donnent une haute idée de la valeur des chanteurs anglais.

Il est intéressant aussi de donner le programme musical exécuté pour le couronnement du roi Georges V, sous la direction de sir Fr. Bridge, organiste de Westminster-Abbey, par un chœur de 400 exécutants pris tant à la cathédrale qu'aux autres églises et chapelles anglicanes.

Antienne *I was glad*, de sir H. Parry (composée pour le couronnement d'Edouard VII) ; Litanie, de Tallis (1515-1585) ; Introït, Henry Purcell (1658-1695) ; *Credo*, de Merbecke (1523-1591), avec orgue et instruments à vent ; *Veni Creator*, plain-chant alterné avec les versets de Palestrina ; Antienne *Zadok the Priest*, Haendel ; *Confortare*, sir Parratt ; *Pater*, de Merbecke. L'antienne d' « hommage », de sir F. Bridge, l'offertoire, de sir Elgar, le *Sanctus*, du Dr Alcock, le *Gloria in excelsis*, de sir Ch. Stanford, et le *Te Deum*, de sir Parry, ont été spécialement écrits pour cette circonstance. A la fin des dernières oraisons, *Amen* d'Orlando Gibbons (1583-1625).

Les entrées, sorties, marches processionnelles, étaient accompagnées d'un orchestre de 70 musiciens ; rien de particulier à relever dans le répertoire.

A l'occasion du Congrès dont nous parlons plus haut, il y a eu une réunion du comité du *Corpus scriptorum musicorum* ; nous en donnerons prochainement un compte rendu.

*

ESPAGNE

TORTOSE. — Cette ville, à l'intéressant passé historique, est aussi le lieu de naissance de l'illustre compositeur et musicographe M. Felipe Pedrell. La ville de Tortose a décidé de célébrer solennellement le jubilé du musicien, dont la date est proche. Une rue, portant déjà le nom de F. Pedrell, verra apposer une monumentale plaque de bronze, avec le buste du maître, hommage de la cité à son « fils de prédilection ». En même temps, on lui offrira un « album populaire » déjà rempli à cette heure de plusieurs centaines de signatures de toutes les classes de la société ; un groupe d'admirateurs barcelonais édite à cette occasion le drame lyrique de Pedrell, *Lo Compte l'Arnau* ; enfin, la commission organisatrice des fêtes de Tortose, présidée par l'Alcade de la municipalité, assisté du Président de l' « Orfeo Tortosi », a eu l'idée excellente de publier un « livre jubilaire » de commémoration, contenant des études musicologiques, hommage international des confrères de F. Pedrell.

Les personnes qui voudraient participer à ces divers projets doivent envoyer leur adhésion ou leur souscription à M. le Président de l' « Orfeo Tortosi », à Tortose, province de Tarragone.

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

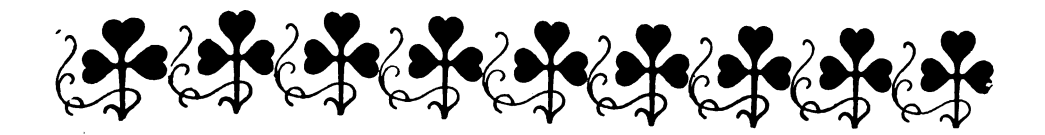
BOSTON. — Depuis Pâques, le chant grégorien et la bonne musique d'église ont fait officiellement leur entrée à Boston, grâce au Révérend James J. O'Brien, « pastor » de l'église catholique de Sainte-Catherine de Somerville, aidé de notre ami M. Fitz-Gerald, un des meilleurs pianistes de concert et compositeurs de cette grande ville.

M. Fitz-Gerald, qui est venu en Europe étudier théoriquement et pratiquement la direction des chœurs, le chant grégorien et la musique polyphonique, a pu réunir un chœur de quarante hommes et enfants.

Dans une ville où domine encore, malgré d'excellents exemples, un goût détestable dans la musique religieuse, M. Fitz-Gerald n'a pas craint de donner intégralement le chant grégorien, au grand complet, de la messe et de l'office. L'ordinaire, emprunté à la messe « de Angelis », a été *pour la première fois* chanté par la « congregation » entière des fidèles. Le succès a été éclatant, et ne s'est pas démenti depuis.

D'ailleurs, Boston, qui est une ville intellectuelle, et, musicalement, tient par ses concerts la première place aux États-Unis, ne pouvait pas ne pas donner l'exemple. Nous aurions voulu plus tôt publier un article d'ensemble sur la musique religieuse à Boston, dont M. Fitz-Gerald nous envoie les éléments ; cette revue intéressante paraîtra dans notre prochain numéro.

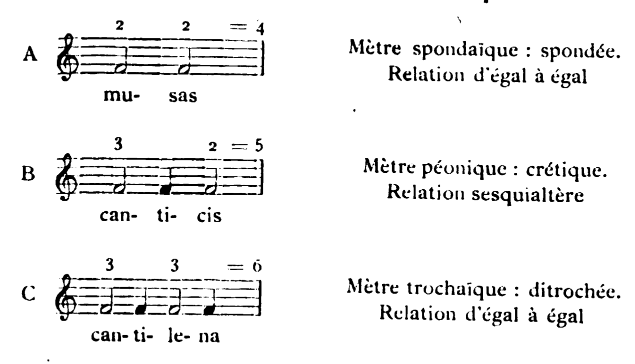




Le Rythme métrique dans le Chant Grégorien

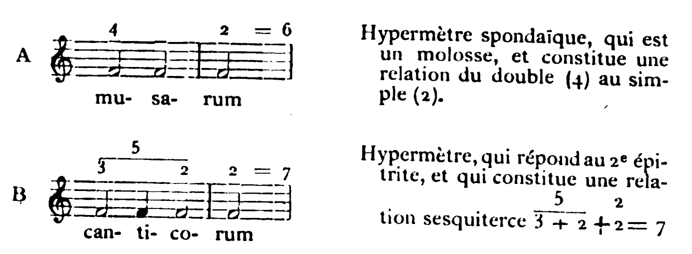
I. — LE MÈTRE NORMAL

Le mètre normal est un assemblage de deux pieds :
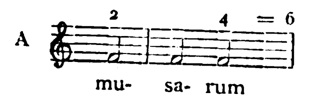


II. — LE MÈTRE HYPERMÉTRIQUE ET ANACROUSIQUE
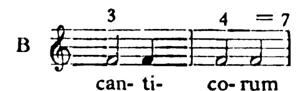
L'hypermètre, dont nous signalerons plus loin l'usage fréquent, soit dans la prosodie classique, soit dans le rythme grégorien, est un mètre augmenté d'un pied, ou demi-mètre :



Ces deux exemples sont proprement hypermètres, parce que le pied ajouté fait suite au mètre normal ; mais on pourrait présenter ces exemples d'une autre façon, et les rendre anacrousiques, en ce que le mètre primitif serait précédé, et non suivi, du pied ajouté :



La relation est la même, mais elle est renversée : 2 + 4 au lieu de 4 + 2.



La relation est également sesquiterce, mais au lieu de 5+2, elle est de 3+4 = 7.

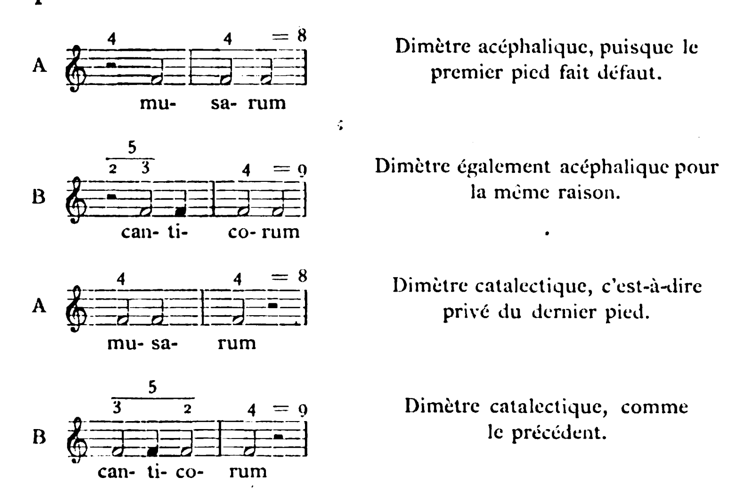
III. — LE MÈTRE CATALECTIQUE ET ACÉPHALIQUE

Le mètre catalectique est le contraire de l'hypermètre. Au catalectique il manque un pied. Si c'est le pied initial, le mètre est acéphalique ; si c'est le pied final, le mètre est proprement catalectique.

Reprenons les deux exemples A et B de l'hypermètre.

Si nous les comparons, non plus au mètre, mais au dimètre, ce n'est pas un pied en plus qu'ils posséderont, mais un pied en moins.

En effet, étant donné que le dimètre est composé de deux mètres, nous constaterons que les exemples ci-dessus indiqués sont des dimètres incomplets.



Dimètre acéphalique, puisque le premier pied fait défaut.

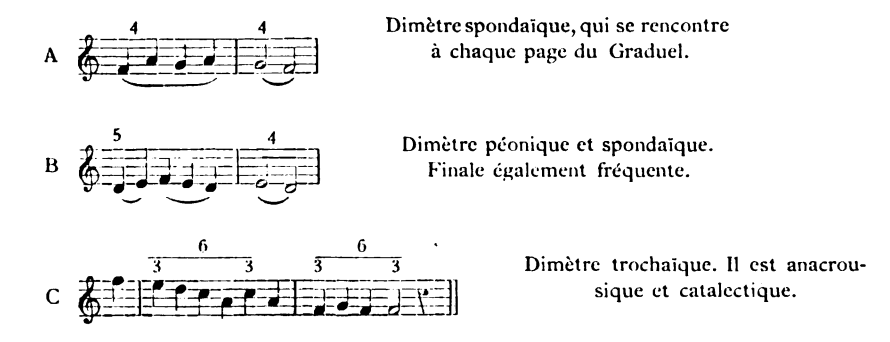
Dimètre également acéphalique pour la même raison.

Dimètre catalectique, c'est-à-dire privé du dernier pied.

Dimètre catalectique, comme le précédent.

IV. — LE DIMÈTRE NORMAL

Nous arrivons maintenant au dimètre normal, c'est-à-dire à un composé de deux mètres pleins. Les exemples en sont tellement nombreux et nous les rencontrerons si souvent dans nos analyses, qu'il nous suffira d'en fournir ici quelques exemples :



Dimètre spondaïque, qui se rencontre à chaque page du Graduel.

Dimètre péonique et spondaïque. Finale également fréquente.

Dimètre trochaïque. Il est anacrousique et catalectique.

Notons ici que les trimètres, tétramètres, pentamètres, hexamètres, etc., peuvent être acéphaliques, catalectiques, anacrousiques, hypermétriques.

V. — L'EMPLOI DES MÈTRES ANORMAUX DANS LA PROSODIE CLASSIQUE

La prosodie classique emploie les mètres anormaux, soit par excès, soit par défaut.

Quand l'hexamètre de Virgile se termine par une brève (*ārvă*), il est catalectique, puisqu'il devrait finir par un spondée plein, tel que *fāgī*, *sylvās*, etc...

De plus, l'hexamètre, par suite des césures obligatoires, se compose de deux hémistiches inégaux. Exemple :

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – Nos patriam fugimus	Dimètre hypermètre composé de cinq pieds.
– – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ Nos patria linquimus arva	Dimètre anacrousique de sept pieds, et de plus catalectique, puisqu'il manque un temps au spondée final.

En réunissant ces deux hémistiches de 5 + 7 pieds, nous avons 12 pieds, c'est-à-dire six mètres, et donc un hexamètre.

Le vers suivant nous donnera deux hémistiches disposés en sens contraire :

Formosam resonare doces	Trimètre hypermètre.
Amaryllĭda silvas,	Dimètre anacrousique,

Les deux hémistiches réunis 7 + 5 = 12 forment également un hexamètre.

Le pentamètre se coupe en deux hémistiches d'égale longueur : c'est ce qui fait son infériorité, à cause de sa monotonie, et ce qui ne permet pas de l'employer seul.

Prenons le vers bien connu :

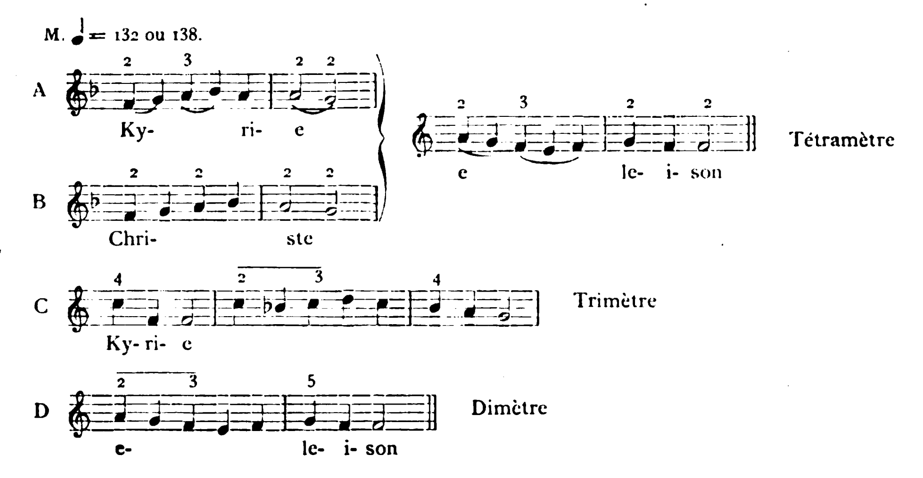
Tempora si fuerint
Nubila solus eris.

Nous avons ici deux dimètres hypermètres, c'est-à-dire deux hémistiches de chacun 5 pieds, dont la réunion forme 10 pieds, c'est-à-dire un pentamètre.

Or toutes ces variétés de la prosodie classique se retrouvent dans la métrique grégorienne, dont les tétramètres, pentamètres, hexamètres, etc..., admettent la plus grande liberté et la plus grande variété.

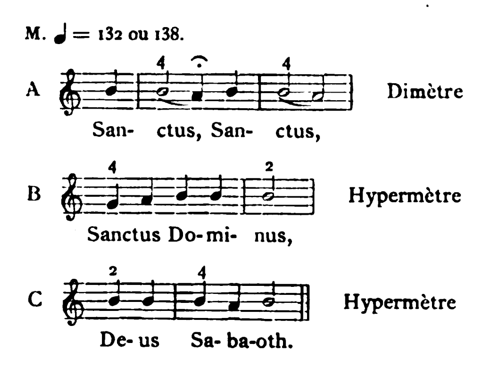
Ceci posé, entrons dans la critique grégorienne, en prenant d'abord les exemples les plus simples. Nous choisissons le *Kyriale* de la messe des morts.

KYRIE
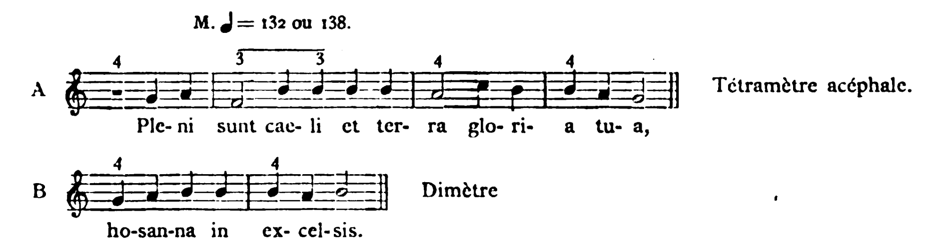


Les deux premiers *Kyrie* (A et B) forment un tétramètre.
Le dernier (C + D) forme un pentamètre.

SANCTUS



Au total 5 mètres, soit un pentamètre anacrousique.

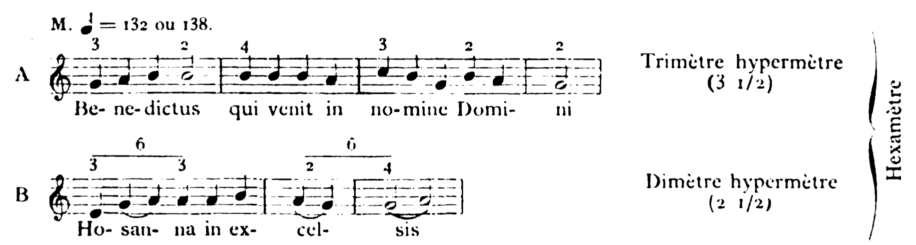
PLENI SUNT



Tétramètre et dimètre forment hexamètre.

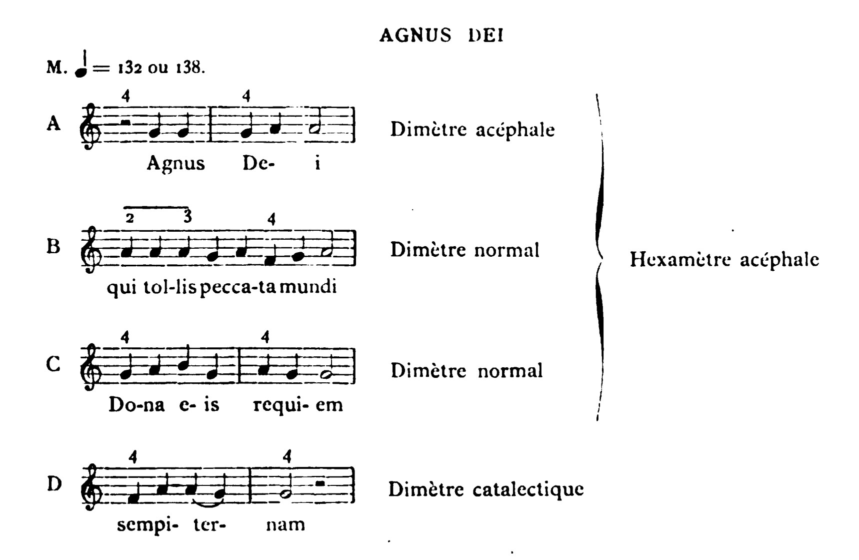
Nota. — La note blanche barrée, qui surmonte la syllabe *sunt*, indique une liquescence consonante.





Cette finale est plus mouvementée que les deux distinctions précédentes dont le mètre est exclusivement spondaïque. Ici nous avons deux mètres du genre péonique dans l'incise A, et un mètre diiambique dans l'incise B.

AGNUS DEI



Les deux premiers *Agnus* sont hexamètres acéphales.

Le dernier se compose de deux tétramètres : les incises A et B formant tétramètre acéphale ; les incises C et D formant tétramètre catalectique.

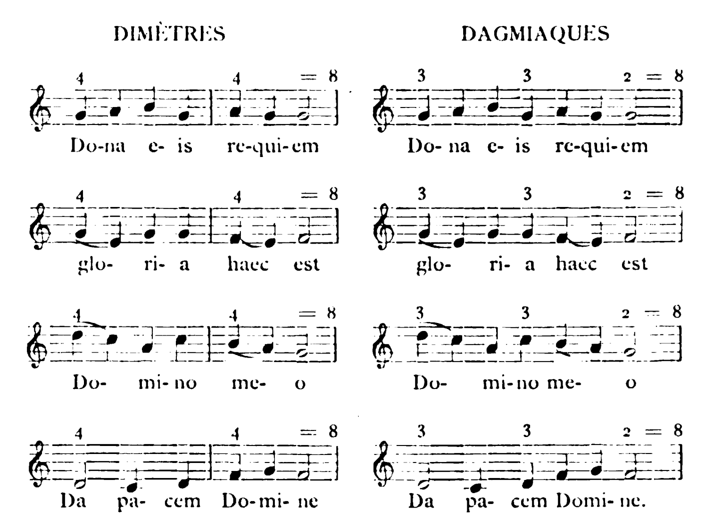
Que ces rythmes relèvent du rythme oratoire, je le veux bien ; mais on avouera pourtant que tout cela est quelque peu métrique.

VI. — L'HYPERMÈTRE DOGMIAQUE

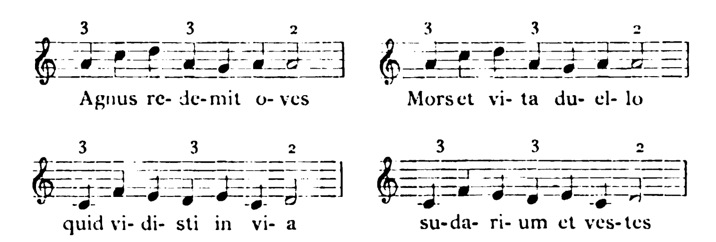
Nous aurions dû, en traitant de l'hypermètre, donner également la formule dogmiaque : nous avons cru devoir la réserver jusqu'ici.

Le dogmiaque est composé de 8 temps premiers, comme le dimètre spondaïque ; mais au lieu de s'inscrire $4 + 4 = 8$, il s'inscrit de trois façons différentes : $3 + 3 + 2 = 8$, $3 + 2 + 3 = 8$, $2 + 3 + 3 = 8$, ou plus simplement le dogmiaque est une formule péonique 5 à laquelle s'adjoint un pied trochaïque 3 : ce qui fait un hypermètre au lieu d'un dimètre.
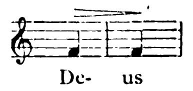
Le dogmiaque se substitue souvent avec avantage au dimètre spondaïque :
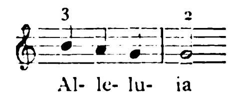


Voici encore d'autres formules qui paraissent bien clairement des rythmes dogmiaques :



Il nous semble enfin qu'il faut traiter comme dogmiaques les rythmes de certaines finales dans lesquelles nous ne pouvons pas accepter l'allongement de la pénultième, pratiqué par certains rythmiciens. Pour repousser cet allongement, nous nous basons : 1° sur la nature de l'accent, qui est plutôt un élan et qui se place mieux au levé

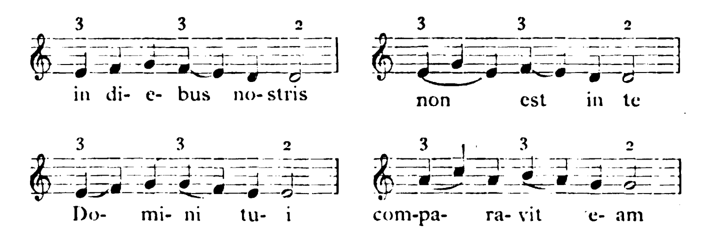


2° sur le précepte et l'exemple donné par Hucbald dans l'antienne : *Ego sum via*, dans laquelle il nous prévient que les notes ultimes sont les seules allongées. Or l'antienne se termine par un rythme où la pénultième, quoique placée sur la même corde que la dernière note, ne doit pas être allongée :



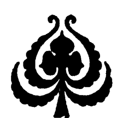
Il suffira, pour bien interpréter cette formule, de la soumettre tout entière au *rallentando* final, sans doubler la pénultième.

Il nous semble donc qu'il faut rythmer comme suit les quelques finales que nous avons prises au hasard entre cent autres :



Nous donnerons plus tard quelques analyses de morceaux complets, si cela peut intéresser les lecteurs de la *Tribune*.

ARETINO.





L'Oratorio et la Cantate

DEUXIÈME PARTIE

(Suite et fin)

Cette digression flamande est mise ici pour montrer que le maintien, l'affaissement, ou le réveil de l'oratorio suivent de près la mentalité générale d'une race ou d'une époque. Aussi loin qu'on recule dans l'histoire on retrouve, sous les mêmes latitudes, l'indiscipline ou l'obéissance, l'esprit individualiste ou corporatif, la priorité du raisonnement sur l'imagination ou *vice versa*. Cela est si vrai qu'il n'y a pas de tableau mieux observé des qualités ou défauts français, que les *Commentaires* de César. Il y dit notamment que pour vaincre les Gaulois, il n'a eu qu'à leur laisser toujours le temps de se déchirer entre eux !

L'oratorio tend donc à disparaître, chez nous, d'une façon progressive, quoique certains de ses plus beaux modèles soient encore en honneur ; mais on n'en écrit plus de nouveaux, ou ce ne sont que des exceptions isolées. Et, en tout cas, c'est le seul intérêt musical, non plus religieux, qui les soutient. Cette mort est-elle réelle ou apparente, momie ou chrysalide ? nous penchons pour cette dernière hypothèse, que nous développerons plus loin. Et pourtant, si l'oratorio, au point de vue mystique, subit certaines éclipses, dues à des contingences particulières, — occupation fébrile du public, affaissement général religieux, — de fond ou de fait, on peut dire que, musicalement, il est peut-être moins sensible que son glorieux rival du théâtre aux morsures de la mode ! Lorsqu'une œuvre théâtrale est « finie », après s'être traînée languissamment sur des affiches de plus en plus rares et suburbaines, il lui faut un demi-siècle pour réapparaître sous forme de curiosité. Les musicologues y prennent grand plaisir ; un certain public, habitué des cours et des conférences, s'y pâme par suggestion, mais cela ne va pas plus loin ; et toutes les reprises lointaines de « vieil opéra » de Lulli, Rameau et même Gluck, malgré leur incomparable beauté et la géniale grandeur de quelques-uns, sont et ne peuvent être que de courte durée. La véritable place de ces reconstitutions serait au musée du Louvre ; je n'y verrais pas avec déplaisir une salle de concert, dans laquelle, à proximité des galeries, où s'entassent les plus célèbres « morceaux classiques » du monde, on

donnerait de belles auditions d'antiquités musicales. Des exécutions historiques des anciens déchants, des plus purs spécimens du contrepoint vocal, des madrigaux du XVIe, des ballets de Louis XIV, des poudreries du XVIIIe seraient plus à leur place en cet endroit que dans des salles encore vibrantes du déchaînement sonore de la composition contemporaine (ceci sans la critiquer aucunement.)

Et, pareillement, si l'on ne commet pas le vandalisme de démolir la salle de l'ancien Conservatoire, c'est dans ce local, consacré par le Temps, que devraient être, non reléguées, mais plus grandement honorées, les œuvres qui, parties de là, rayonnèrent par le monde. Qui n'a présents à la mémoire les essais désillusionnants de Parsifal dans cette salle qui éclatait comme une barrique, sous l'expérience de Mariotte, pendant la scène finale du 3e acte. Ce fut l'orchestre, et son chef, qu'on accusa. Ils n'en pouvaient mais. *Non hic erat locus.*

La tragédie se défend mieux, parce que la parole est éternelle, et comprise de tous, tandis que la phrase musicale est une langue fugitive, procédant toujours du système d'une époque, et quand les oreilles s'en sont déshabituées, il n'y a plus à y revenir. La coupe italienne, les roulades, les trilles et agréments, les appoggiatures constantes, si chères au XVIIIe siècle, pas plus que les danseurs à la Vestris, ne captivent l'attention en dehors d'une représentation-conférence où l'on écoute, non plus en public, mais en disciples[1] ! Pourtant la preuve que la forme ou, à mieux parler, le système de l'oratorio répond à un besoin, indépendamment de toute préoccupation religieuse, c'est que, d'autre part, nous voyons qu'on chercherait volontiers à s'en emparer, pour le faire servir à des manifestations d'ordre laïque.

Les odes, plus ou moins triomphales, cantates, morceaux d'ensemble, où l'on ajoute, sur les affiches, plus d'un zéro au nombre possible des exécutants, accessoires obligés des distributions de prix d'exposition, des draperies en velours rouge et crépines d'or, éternellement relevées avec des fers de lances, des oriflammes et panonceaux de Belloir, des fauteuils du garde-meuble, et de tous les figurants officiels, pères conscrits, municipes, drapés dans leurs toges modernes découpées en habits

1. Cet effritement fatal des œuvres théâtrales, et la résistance de l'oratorio à cette loi de désagrégement servirent de thème au discours que prononça Saint-Saëns au service funèbre de Gounod, dont nous avons parlé plus haut. Après une série d'homélies officielles et convenues, académiques et incolores, et quelques autres plaidant davantage *pro domo* que *pro Gounod*, Saint-Saëns parla, sans pose, sous le coup d'une émotion profonde et non dissimulée, exaltant le génie de son ami qu'il vénérait, et disant que les oratorios de Gounod demeureraient et grandiraient alors que ses œuvres théâtrales auraient depuis longtemps terminé leur glorieuse carrière. Et il développa son allocution sur la durée éphémère des ouvrages lyriques. C'était piquant d'entendre exprimer cela par l'auteur de *Samson* et d'*Henry VIII*. Mais, dans l'auditoire, beaucoup eussent préféré le voir s'étendre sur un autre sujet !

Jules Barbier (qui, pour la circonstance, avait un paletot jaune, que sans doute il supposait noir) donna la réplique à Saint-Saëns et parla, lui aussi, avec une émotion enthousiaste, de *Mors et Vita*, en spécifiant que Gounod en avait écrit lui-même le poème en latin. De la part du poète, collaborateur si fidèle et si heureux du maître que l'on honorait, c'était d'une belle modestie qui fut hautement remarquée.

noirs, ces tonitruantes machines, où les trombones se déchaînent, où la batterie sévit, où les clarinettes éclatent, sont, au fond, le système décoratif de l'oratorio, mis en œuvre, non plus pour reposer l'esprit dans la sérénité d'un idéal, mais pour servir de repoussoir à tout le fatras des périodes discourantes, au moment où le voile se déchire sur le groupe allégorique d'une femme puissante et éventée soutenant un blessé, ou sur le bronze penseur d'un illustre inconnu !

Mais alors que l'oratorio, tel qu'il existe encore en Angleterre, et quelques autres pays, tel qu'il était autrefois chez nous, quoique de façon moindre, attire un public, venu réellement pour l'entendre, en s'intéressant au texte et à son interprétation musicale, l'oratorio laïque, hors-d'œuvre en fanfare, mis là pour occuper le temps, comme un morceau de piano dans une soirée mondaine, n'intéresse personne. Les assistants, décoratifs et discoureurs, ont hâte d'avoir replié leur papier noirci de clichés cent fois répétés, et les figurants par ordre, clientèle muette, voient avec inquiétude s'éloigner l'heure de leur rituel apéritif !

Pour parler plus sérieusement, nous dirons que l'oratorio est le complément, évocateur par les sons, de l'instruction religieuse : figurative par l'image. Les tympans des porches romans furent la première instruction populaire ; l'iconographie, si riche, du moyen âge, la compléta, et la musique vint, à son heure, s'adjoindre aux autres arts pour fixer dans les imaginations populaires les grandes pages de l'ancien et du nouveau Testament. Là est le véritable rôle de l'oratorio ; c'est donc en le considérant dans ce but, celui de l'enseignement, qu'on pourra le faire revivre. Sans cela, même s'il ne disparaît pas tout à fait, il deviendra de plus en plus un concert, une variété de spectacle et de distraction mondaine, légitime et nullement critiquable certes, mais il cessera de jouer le rôle qui devrait être le sien, prépondérant, celui de répandre et de vulgariser les grands faits de l'histoire sainte par la jouissance élevée de l'audition musicale.

Ce postulat est-il chimérique ? Nous ne le croyons pas, et nous pourrions, déjà, discerner le mouvement qui se dessine à cet égard et s'est dernièrement manifesté par toutes les solennités concertantes qui ont eu lieu dans de nombreuses églises au sujet de Jeanne d'Arc. On a réuni des chœurs, voire même des orchestres, pour donner des cantates qui, partout, ont attiré plus que le public, la foule. Et partout le résultat fut grand. La seule question parfois délicate à résoudre est la question d'argent. Mais là encore, si on le voulait bien, on pourrait essayer des tentatives moins illusoires que beaucoup d'autres, en faisant, dans des paroisses suffisamment peuplées, appel à la bonne v lonté pour grouper des chœurs sous la direction d'un maître de chapelle artiste et intelligent. Et si, un jour, l'usage, — mettons la mode, — venait de se réunir une ou deux fois par semaine, dans l'église, l'après-midi, pour faire la répétition, patiente et soigneuse, d'un bel ouvrage que l'on exécuterait quand il serait à point, il en résulterait un bien, religieux et musical, même un bien social, car beaucoup d'individualités

disparates et méfiantes, chantant ensemble, associées souvent sur la même partie, apprendraient par là à se mieux connaître [1].

Lorsque nous soulevions tout à l'heure la difficulté d'argent, c'est, en fait, celle qu'on arrive le plus souvent à résoudre, malgré les inquiétudes des premiers moments. Et ces inquiétudes mêmes sont un stimulant favorable. Notre pauvre ami Bordes s'entendit dire un jour cet aphorisme lapidaire : Il est profitable de connaître l'angoisse de la caisse vide, à condition pourtant qu'elle n'arrive pas jusqu'aux affres !!! Mais deux autres difficultés se présentent, plus sérieuses. Celle de l'orchestre notamment. Pourtant avec un organiste de bonne volonté et de talent (ils sont nombreux), qui s'adjoindrait quelques cordes, et, si possible, quelques flûtes, hautbois et cors, c'est non seulement suffisant, mais cela peut quelquefois atténuer la violence involontaire d'orchestration de certaines œuvres ; et si les cuivres en violence manquent, à certains passages, ce n'est pas toujours un mal pour une exécution dans une église, fût-elle considérée, pour l'instant, comme une salle de concert sacré. La question plus ardue est celle des voix de femmes, non pour les recruter, bien au contraire, mais pour les faire admettre par les autorités ecclésiastiques. Il serait, nous le reconnaissons, imprudent, à certains égards, d'ouvrir complètement la porte, mais souvent il serait opportun de ne pas la fermer obstinément.

C'est évidemment affaire au tact et à la prudence de chacun, mais cela n'est pas donné à tout le monde d'avoir cette finesse, et le cas se présente plus d'une fois où des bonnes volontés réelles se heurtent contre une intransigeance tout à fait respectable, mais de courte vue. Et les inconvénients qui pourraient en résulter risqueraient bien plus de se produire dans des cas d'exception, que si l'usage était pris de venir, à certaines heures, hommes et femmes, assister à une répétition périodique, en vue de la prochaine fête, et dans l'église, aux heures appropriées. Nous sommes convaincu, pour notre part, que cela arrivera et sera une des manifestations, non des moindres, de la renaissance de l'oratorio, et bien plus encore du sentiment religieux. Car ce jour-là il y aura « effort », si faible qu'il soit, effort sans lequel tout travail, toute tentative, tout regret ou toute espérance sont momentanés et vains [2].

1. Cette œuvre a été tentée plusieurs fois, en des endroits que je suis en mesure de citer. Je pourrais, notamment, spécifier une toute petite église, dans la Charente, où l'on parvint à grouper des chœurs, et, au dernier moment, un petit orchestre, en s'adressant à quelques professionnels du chef-lieu. On exécuta un oratorio, en trois parties, de façon modeste, c'est certain, mais parfaitement correcte. Il vint pour l'entendre un nombre considérable de personnes accourues de plusieurs lieues. Une tentative semblable, renouvelée avec persistance, ne peut que réussir. Il suffit d'en avoir la patience, la volonté, et la certitude que cela peut s'obtenir. Combien de villes de province où l'on entend affirmer que rien ne peut se faire, par celui-là même qui n'a, de sa vie, jamais essayé de faire quelque chose ! Et nous connaissons une petite ville de Provence où cette œuvre s'accomplit. On y chante les *Béatitudes* dans des conditions plus que satisfaisantes, remarquables. Pourquoi ne pas dire à quelle initiative est dû ce mouvement ? C'est à M. Saint-René Taillandier, un fin musicien, un artiste des plus délicats qui n'y ménage ni son temps ni sa peine.

2. Ces lignes étaient déjà écrites lorsque parut, dans la *Tribune* (nº 3, 1910), le très

Nous croyons avoir suffisamment établi les raisons pouvant faire espérer une renaissance musicale, ainsi que les moyens capables d'en faire approcher la réalisation, dans l'église ou près du temple.

On pourrait en dire davantage, évidemment, coordonner les arguments et prévoir les réfutations, mais ce n'est pas un traité sur la matière qui est notre intention ici. Nous nous contentons par conséquent d'un exposé succinct des raisons militantes. Le jour, qui n'est pas loin, où l'évidence s'imposera que l'audition musicale, — gratuite, ne l'oublions pas, ou demi-gratuite, par la location de certaines places, — constitue un puissant élément d'attraction et de propagande, on sera bien près d'en tenter l'expérience sur une vaste échelle.

Il reste, il est vrai, le coefficient contraire, et non négligeable, de l'éloignement ou de l'indifférence de la foule en matière religieuse.

Mais, là, sans s'aventurer sur les flots agités de la politique, qui n'a que faire parmi les feuillets de cette sereine revue, on peut bien dire que le temps et la patience sont encore, et ont toujours été la meilleure des thérapeutiques sociales. Et beaucoup de séides farouches de

excellent article de notre éminent confrère A. Coquard, un des derniers, je crois, qu'il écrivit, article au cours duquel il résumait les paroles mêmes de S. S. Pie X.

Je n'ai pas cru devoir, pour cela, retrancher de mon travail les lignes qui précèdent, très heureux de constater que mes hypothèses et mes désirs trouvaient déjà leur réalisation. Lors donc que j'écrivais « ce postulat est-il chimérique ? » S. S. Pie X avait déjà répondu, et lorsque, à la fin de cet alinéa, je soulevais quelques questions au sujet de la formation de chœurs mixtes, la même voix me répondait par une atténuation paternelle aux rigueurs de la « lettre ». On me pardonnera donc d'avoir laissé ce passage pour jouir de la satisfaction personnelle d'avoir, un jour, prophétisé juste.

Dans le même numéro (p. 54), sous la rubrique : *les Chanteuses de Notre-Dame*, à Reims, on peut assister à la formation paroissiale de ces groupes que j'essayais tout à l'heure de susciter. Qu'on retienne cette première manifestation, même si sa durée était éphémère. Ce n'est pas du premier coup qu'on reboise une montagne dénudée. Mais c'est par ce moyen : la société de chant religieuse, et rien que par lui que la renaissance musicale pourra s'opérer.

A Saint-François-Xavier, sur la demande du curé, M. l'abbé Gréa, qui aime à célébrer particulièrement la fête des Saints Innocents, j'écrivis une petite cantate qui fut jouée deux fois à vêpres, et le dimanche suivant. Pour cela, la maîtrise descendait dans le chœur, devant le maître autel, autour d'un harmonium. On l'avait discrètement annoncé en chaire. L'église fut comble et, pour entendre la cantate, ce fut un remous de tout le monde vers le chœur, où l'on resta jusqu'à la fin à écouter.

Je n'y mets aucun amour-propre d'auteur, car mon nom n'avait pas été prononcé. Il n'y avait pas de soliste particulier. Il y avait l'attirance, par l'exception, d'une composition musicale à l'issue de l'office.

Et, cette année, on recommencera le 28 décembre, et pour la fête de Saint-François Xavier, on fera autre chose de ce genre à quoi je travaille.

Tout ceci tend à ce que la musique, à l'église, se dégage de la routine languissante du chant matériel, qui n'est devenu pour les oreilles ni un repos ni une attraction, alors que tel en était le but initial. Cantiques, depuis un petit unisson timide, jusqu'à la belle mélopée, cantates, oratorios, tout cela est destiné, nécessairement, à former une gerbe artistique qui décorera les églises, par d'autres moyens qu'autrefois, mais suivant les mêmes principes.

[Ajoutons que la cantate dont parle ici notre distingué collaborateur F. de La Tombelle, est parue, sous le titre de *Jérusalem*, chez M. Biton, éditeur, à St-Laurent-sur-Sèvre.

N. D. L. R.]

l'anticléricalisme, beaucoup même de déducteurs sincèrement et courtoisement libéraux, affirmeraient peut-être moins leur foi dans la logique réalisation de leurs idées, si connaissant de leurs adversaires 'autre chose que des protestations éperdues, nécessitées par le temps, mais semblant un aveu de faiblesse, ils pouvaient se douter de la sérénité avec laquelle ils envisagent les temps futurs.

Les attaques ne sont pas inédites. On les a déjà vues, et bien autrement violentes, à l'époque des *pauvres de Lyon*, des *Vaudois* et des *Manichéens*.

Un seul orage ne suffit pas à détruire une ruche, et la ruche mystique en a vu tant et tant qu'un de plus n'est pas pour l'étonner ni la troubler.

Comme le Dante Alighieri passant en barque avec Virgile, on peut dire :

Non ragionam di lor, ma guarda e passa.

Les contingences politiques, sociales, philosophiques, d'ordre élevé bien entendu, car il n'est pas question des sous-contingences infimes d'ordre électoral (*majora canamus*) sont donc à tenir dans le sujet qui nous occupe, comme non avenues. Ce qui n'est pas pour demain sera pour après-demain, voilà tout.

Mais si l'oratorio doit revenir, attirant de nouveau un auditoire aux idées évoluées, c'est évident, un auditoire religieux mais autrement qu'autrefois, mystique mais sept cents ans après le XIIIe siècle, il est non moins certain que l'oratorio devra, lui aussi, évoluer. Les grands modèles classiques demeureront dans leur splendeur de nécropole peut-être, mais il ne faudra plus songer à s'inspirer d'eux. On ne pourra peut-être faire aussi bien qu'à condition de faire autrement. Ils sont ce qu'ils sont, et personne, les imitant au XXe siècle, ne peut prétendre avoir vécu, lui, au XVIIIe. Dans quelle source faudra-t-il donc puiser pour écrire des oratorios contemporains, et quel genre de musique faudra-t-il employer, métier bien entendu mis à part ? C'est par là que nous finirons.

*
* *

Le choix du sujet ? Avant tout, vivant. C'est-à-dire en opposition avec les grands poèmes métaphysiques et longuement déduits des grands oratorios passés, à part la Passion, qui est l'apogée du drame, mais que Bach a définitivement fait sien [1]. L'élément pittoresque ou,

1. Aujourd'hui, où l'intensité de la polyphonie orchestrale est un fait dont on peu parfois déplorer l'outrance, mais dont on ne saurait nier l'impression, la tentative nous semble irréalisable de traduire la Passion sans tomber dans les effets de théâtre, quelles que soient les intentions mystiques de l'auteur. Si celui-ci, voulant éviter cet écueil, cherche à se dégager obstinément de la sonorité décorative, il risquera de choir dans l'exiguïté pauvre ou la froideur décevante. Un pareil sujet, comme d'autres de haute théologie, exigerait pour être traité ainsi, à l'instar des grandes fresques du XVIe, l'assise musicale d'un Bach et la psychologie d'un auditoire

du moins, pour ne pas utiliser ce mot dans une acception parfois puérile, l'élément évocateur d'image est, depuis Beethoven, la base sur laquelle s'édifie toute construction sonore. Si l'image évoquée peut être objective, c'est la composition pittoresque (*Symphonie pastorale*), si elle reste subjective, cela devient la symphonie pure (*Symphonie en* ut *mineur*), mais pour n'être pas matériellement définissable, elle n'en est pas moins une image. Il faut donc, avant tout, faire choix de sujets dont on puisse évoquer le décor, et dans lequel évoluent des types humains, formant comme le contre-sujet de l'entité divine, laquelle peut être formulée comme dans *les Béatitudes* de Franck ou *les Sept Paroles* de Th. Dubois, ou peut planer sur l'ouvrage sans y paraître de façon concrète. C'est ainsi que, par exemple, toutes les *Paraboles* pourraient être traitées, en y mettant, bien entendu, le tact nécessaire pour leur conserver leur cachet de parabole et éviter l'interprétation scénique qui les rapprocherait du théâtre. Hâtons-nous pourtant d'avouer que là gît la difficulté ! Dans l'ancien Testament, la mine est inépuisable ; et les modèles existent, c'est *Ruth* et *Rebecca* de C. Franck. Il est difficile d'imaginer une partition plus évocatrice d'image réelle que celle de *Ruth*, et il n'est pas une voûte d'église qui se refuserait à répéter mystiquement l'idéale sérénité de cet ouvrage religieux entre tous. Mais ce qu'il faudrait éviter, à tout prix, c'est le sujet religieux *qui ne veut rien dire*. C'est la paraphrase de paroles de cantiques où une trentaine de mots et une douzaine de rimes à l'envi ressassées forment le produit le plus insipide qui soit. Il est indispensable que le texte d'oratorio soit de la bonne littérature et que l'intérêt de ce texte domine le premier par sa forme et son style. Sa forme : il n'y a pas à employer de grands mots pour la définir. Elle repose sur le respect des proportions et le souci des mises en valeur, sans lesquelles rien n'est que verbiage. A ce point de vue, la connaissance, sinon l'utilisation du théâtre, est très utile, car c'est la grande école pour savoir finir à temps. Son style : point n'est besoin pour cela d'avoir recours à la préciosité ni à la décadence d'une poétique ultra-moderne. Mais, sans tomber dans cet excès, ni dans l'excès contraire d'un système trop pompeux, en imitation obéissante des classiques, on peut établir des poèmes qui soient de la vraie poésie, claire, imagée, rythmée, attirant l'attention de l'auditoire par l'idée exprimée. Cet auditoire, il ne faut pas l'oublier, est destiné à être populaire, c'est-à-dire composé de tous les éléments, autant intellectuels qu'émotifs ; il ne faut donc ni le heurter par un texte trop quintessencié, ni l'endormir par une abondance stérile de mots sans vie et sans couleur.

A phrase creuse, esprit sourd !

Si je me permettais d'ajouter un avis personnel, j'oserais dire que, parfois, dans le texte, une partie uniquement *déclamée*, peut-être sur

capable de ne pas demander l'émotion sensuelle. Le talent, même le génie, ne sont pas en cause ici. C'est toute une époque qu'il faudrait faire revivre.

De même, en peinture, il fallut un Jules II pour offrir la Sixtine au pinceau de Michel-Ange, et un Léon X pour l'admirer.

accompagnement discret, serait de l'effet le plus certain, tant comme effet proprement dit que comme impression et enseignement. L'exemple existe chez C. Franck dans sa *Rédemption*. Après l'admirable prélude orchestral dont la phrase initiale peut prétendre à être le summum de l'invention mélodique, lorsque la voix déclamée prend la suite, c'est un repos, un commentaire et un enchantement.

Et la musique aurait tout à gagner, bien souvent, à laisser la place à la parole, quitte à la reprendre après. Bien des compositeurs, parmi ceux qui me feront l'honneur de lire ces lignes, ne seront pas de cet avis. Les raisons en ont été données plus haut. Et pourtant les Grecs, si subtils toujours en ce qui touche la proportion, avaient déjà imaginé ce mélange. Et ce n'est pas une raison, parce que d'échelon en échelon, ce système est descendu jusqu'à l'opéra comique, avec parlé, de bourgeoise mémoire, pour nier qu'il soit fécond entre tous.

Mais, chez les Grecs, c'était de la grande poésie, non de la prose de scribe, sans jeu de mot, et, tel que nous en exprimons ici le désir, ce devrait être la partie la plus soignée de l'ouvrage.

On objectera, il est vrai, une difficulté de réalisation dans le cas d'une exécution à l'église, hors les offices bien entendu.

Laisser parler ainsi quelqu'un à voix haute peut sembler audacieux, irrespectueux, que sais-je ?

L'est-ce beaucoup plus qu'un baryton, *con molta espressione*, faisant ses points d'orgue non prévus par l'auteur, et utilisant dans un *Salutaris* tous les trucs qu'il employa jadis dans la *Favorite* et autres « répertoires »?

C'est affaire, bien certainement, de tact, de goût, d'opportunité et surtout de talent.

Mais personne ne saurait contredire, en constatant la profonde impression qui se dégage du poème de Byron déclamé par Mounet-Sully dans le *Manfred* de Schumann, que le même procédé mis au service d'une œuvre mystique ne puisse émouvoir jusqu'aux larmes un auditoire à l'attention avivée par la parole mise au service de la poésie. Et la musique, arrivant après, fixe cette émotion en la dégageant des ambiances terrestres, et comme une prière intime, en l'idéalisant dans des sphères éthérées.

On me pardonnera ce plaidoyer en faveur d'un système auquel je crois éperdument, quelques discussions, réserves ou même plaisanteries que j'ai eues à subir à son sujet, le temps a marché du reste, et, aujourd'hui, les exemples de ce système ne sont pas isolés. Et le public y met beaucoup moins de résistance que les compositeurs !

Supposons maintenant que nous soyons en possession d'un texte excellent, coloré, décoratif, mystique autant qu'humain, tel l'Évangile qui, dans *les Paraboles*, fait, sous la voix du Christ, parler et agir des hommes.

Ce texte sera bien écrit, bien coupé ; ce ne sera pas un livret de théâtre n'ayant pas trouvé à se placer, ce ne sera pas une homélie filandreuse ; ce sera une œuvre captivante par son émotion, distrayante par

ses détails, intéressante par son plan. Comment allons-nous la mettre en musique ?

*
* *

A cette question : quelle est la musique à faire ? si l'on se contente de répondre : la meilleure, et qu'elle soit empreinte d'esprit religieux, on n'aura rien dit du tout, car il est difficile de supposer quelqu'un assez niais pour, ayant à écrire un oratorio, choisir résolument le style de l'opérette. Malheureusement la bonne volonté ne suffit pas, ni la foi même, et tel qui croit très sincèrement chanter la gloire du Seigneur n'aboutit qu'à certains exemples peu rares et très fameux que nous connaissons tous. Et même, chez ceux-là, l'étude patiente et obstinée de chefs-d'œuvre reconnus, mais d'une autre époque, les amène à fournir des élucubrations qu'ils s'imaginent être pieuses, et qui ne sont à l'art musical que ce qu'est à la sculpture la vision pénible de ces images extasiées autant que riches dont le commerce iconographique, hélas ! est si florissant. L'art musical est fait d'autre chose que de la connaissance, docilement observée, des règles primaires, et l'impeccabilité de l'orthographe, qu'ignorait le XVIII[e] siècle, n'a jamais constitué le style où ce même siècle excellait.

Il serait donc tout à fait oiseux de prétendre ouvrir à des idées d'art certaines mentalités touchantes, mais incapables de discerner où il commence. Mais il en est d'autres, fussent-ils en possession d'un métier médiocre, qui seraient parfaitement en mesure de réussir dans le genre de l'oratorio, de façon modeste mais méritoire, et que déroutent les divergences si nombreuses des écoles modernes, groupements, chapelles ou tours d'ivoire qui s'entre-déchirent à qui mieux mieux !

Les uns, brandissant le *Motu proprio*, qu'ils n'ont pas compris, diront à un de ces artistes : rien en dehors de Palestrina ; d'autres lui diront : Bach, rien que Bach, mais expurgé de tout solo ; d'autres, Beethoven ; d'autres, jamais Gounod ; d'autres, Franck, sans lui en montrer les meilleures pages ; d'autres enfin lui exprimeront des théories intransigeantes et des formules d'ostracisme, après lesquelles le malheureux qui avait peut-être au cœur un sentiment spontané ne cherchant qu'à se faire jour, finit par y renoncer, à moins qu'il ne se lance, à corps perdu, dans l'incohérence que seules, paraît-il, peuvent comprendre les intellectualités (?) du snobisme, dont il ne sortira plus, et où certes il ne trouvera pas d'aide auprès des chefs de groupe, pour peu qu'il ait le moindre talent. Il plaît que les thuriféraires ne puissent s'élever plus haut que l'ombre des statues.

C'est pour celui-là que nous écrivons ces lignes, car bien sotte serait la prétention de sembler indiquer une route, en la déclarant meilleure qu'une autre, à des artistes en pleine possession de leur métier et de leur volonté. S'ils suivent la mode, elle les y encourage par le succès qu'elle leur donne ; s'ils ne la suivent pas, s'ils la précèdent ou la contredisent, c'est par esprit d'indépendance ; ils ont le droit d'en sortir avec fierté. Les générations suivantes peuvent dire qu'ils se sont trompés,

mais les contemporains devraient avoir la modestie de ne pas le prophétiser. Mme de Sévigné disait : « Racine passera comme le café ! » Racine a évidemment partagé, avec de nouveaux venus, la gloire littéraire française, le café a été fraudé, mais l'un et l'autre sont demeurés ! Or, combien, surtout aujourd'hui, heurtés, ballottés, circonvenus par des groupes, sous-groupes ou demi-quarts de groupes, n'osent pas écrire trois notes ou deux rimes de peur de déplaire à un tel qui, par profession, trouve tout déplaisant hors d'une formule à peine ébauchée, autant qu'indéfinissable, professée par le groupe, créée par lui, pour être certain de rester à sa tête. Et ceux-là qui auraient tout à apprendre en étudiant la belle ordonnance de Mozart, d'Haydn ou de Mendelssohn, — c'est exprès que j'omets Beethoven qui dépasse leurs moyens d'analyse, — se noient dans la lecture de partitions au piano, le plus souvent mal jouées, qui leur font prendre des duretés et des laideurs, sans compter celles que leurs doigts indociles y ajoutent, pour d'audacieuses nouveautés.

Il faut être complètement en possession du métier orchestral pour savoir distinguer, dans une réduction au piano, la proportion sonore des timbres, et c'est par cet entraînement à rebours qu'on arrive à ces élucubrations, où la nuance *forte* ne semble pas pouvoir être obtenue autrement que par huit trombones et six timbales ; sans compter que, souvent, les mains rebelles ajoutent à la partition, déjà touffue, des bavures redoutables qui, à la longue, prennent force de loi. Est-ce à dire qu'il faut se cantonner dans une certaine époque simple et claire ? évidemment non. La lecture de tous les maîtres, antiques, anciens, classiques, modernes, même post-modernes, est nécessaire et fertile, mais à condition de ne pas se contenter du plaisir de cette lecture, ni d'y chercher l'imitation à faire de leur procédé. C'est leur ordonnance seule qui doit être étudiée, fût-elle infiniment audacieuse, car, seule, elle demeure à travers les âges et seule elle constitue la nouveauté. Avec la parfaite connaissance de la construction de Beethoven, plutôt qu'avec la mémoire chargée de tous les détails qui l'enjolivent, on est bien près de pouvoir écrire une symphonie qui sera bonne, si les idées en sont originales, et, en tout cas, on sera en mesure de dire, autrement que d'après le dernier journal lu, pourquoi une autre est mauvaise. De même Raphaël, dont l'étude petitement pédagogique sur des « morceaux », a abouti à toute une école que le temps a stigmatisée du nom de « pompier », Raphaël demeurera toujours le plus admirable modèle de composition picturale par la façon dont il a su approprier son point de fuite à l'intérêt primordial de son sujet.

Ce n'est pas en copiant mal un mouvement raphaélique qu'on découvre cette loi que dicta son génie. L'art le plus exaspéré, comme modernisme, dans toutes les branches, peut souvent être captivant ; mais il n'est solide et durable qu'à la condition de ne pas enfreindre les lois éternelles qui ne furent l'apanage d'aucune école, mais que toutes respectèrent. Et il est trop facile de déclarer systématiquement artistiques les producteurs qui ne trouvent qu'indifférence ou ironie, hors d'une petite chapelle ingénieusement édifiée par celui qui s'en intitule le grand

prêtre. L'originalité consistant à marcher sur les mains pour stupéfier les vils bourgeois qui continuent à se tenir sur leurs pieds est la pire des condescendances, qui ne puise sa soi-disant liberté que dans la contradiction. Et la terreur du convenu, si, dans certains cas, ce convenu, non retardataire, se trouve être le seul moyen logique d'exprimer une idée, est bien près de n'être que la servilité à la mode, ou, ce qui est pire, à la demande commerciale du moment.

Or, dans le cas qui nous occupe, dans ce cas de filiation désirée, on ne saurait trop penser que cette filiation ne doit être que spirituelle et qu'à vouloir de trop près s'inspirer de tel ou tel modèle, on tendrait à établir une filiation matérielle qui est la négation même du progrès d'art.

L'imitation puérile ou le démarquage insidieux, qui, lui, n'a même plus le mérite de la sincérité, équivaut à se créer des ancêtres en achetant de vieux portraits à l'Hôtel des ventes. L'article est très en hausse, à ce moment.

Mais on pourrait dire à ces acheteurs, en modifiant une phrase d'une de nos plus fines comédies modernes : Il ne suffit pas d'accrocher des portraits d'ancêtres à sa muraille, il faut savoir se tenir devant !

L'art, dans toutes ses manifestations, est en rapport constant avec la mentalité générale d'une époque dont les artistes sont le reflet inconscient, laquelle est, elle-même, la résultante de toutes les contingences sociales, morales, religieuses, hiérarchiques, ou simplement pratiques, qui caractérisent une fraction donnée du temps dans l'histoire des siècles.

La fixité de l'art égyptien ou des arts asiatiques n'évoluant faiblement qu'aux changements de dynasties qui durèrent des séries de siècles : la mobilité de l'art grec, puis, plus tard, le rigorisme de l'art roman, l'efflorescence, encore dogmatique, du moyen âge, l'audacieuse indépendance du XVI[e] siècle, quoique moins originale que sa devancière, l'ordonnance hautaine du XVII[e], l'élégance qui s'ensuivit, le romain par suggestion du premier empire, le clinquant du second, ont été non des phénomènes isolés, mais le résultat de déductions nécessaires et logiques. Et notre époque même qui, plus qu'aucune autre, professe son admiration pour les arts antérieurs, qui restaure les monuments, relève les ruines, fouille dans le passé, découvre, coordonne et sait, plus qu'en aucun temps, n'est pas, quoiqu'elle en veuille, l'initiatrice de ce mouvement général des idées. Ce mouvement n'est que la lente cristallisation d'idées antérieuses, éparses dans une série de cerveaux subissant les influences des milieux, des ambiances sociales et, au XIX[e] siècle, des évolutions mécaniques. Si, à la renaissance Espagnole, tout l'art Ibérique fut exacerbé d'or, et truculent de somptuosité fanfaronne, ce fut le résultat de la découverte de l'Amérique ; à Tolède en jouait dans la rue avec des palets d'or ! Trois siècles plus tard, tout nos arts modernes sont tributaires de la locomotive et de sa compagne trop féconde, la publicité, sortie de ses flancs, comme Ève d'une côte d'Adam ! Il y eut la pomme, il y a le bluff.

Aux époques lointaines, une génération tout entière avait le temps de passer, avant que fût arrivé jusqu'à elle le produit d'une évolution,

d'un système ou d'une mode. Tel qui avait reçu une solide éducation dans sa jeunesse s'en contentait par force toute sa vie, puisque, surtout en province, aucun écho ne lui arrivait du dehors pour la parfaire. Il ne voyait donc de bien, de définitif, de complètement satisfaisant que ce qui était de son temps, considérant comme néant ce qui l'avait précédé, convaincu qu'après lui rien ne changerait, et ne gardant d'admiration respectueuse dans le passé que pour les Grecs et les Romains, dont on lui avait farci la tête d'une façon aussi impérative que peu documentée.

Et c'était ce mépris même pour les époques antérieures, fait d'ignorance et de satisfaction de soi, qui l'incitait à créer lui-même, sans aucune préoccupation de connaissance chronologique des travaux de ses devanciers, à part quelques modèles érigés à l'état de dogme. Depuis, les moyens de communications ont rapetissé le globe terrestre et réduit la vie, sinon comme nombre d'années (au contraire, paraît-il), mais comme temps utilisable.

Alors, on s'agite fébrilement, on lit tout, absorbe tout, connaît tout, sait tout, même l'avenir dont on parle et qu'on annonce, par induction, comme si on le touchait du doigt.

Et chacun en arrive à considérer sa propre vie comme une tranche, une infime tranche entre hier, dont on a approfondi tous les arcanes, et demain, où toutes les chimères, toutes les utopies sont déjà déduites au point de les croire tangibles, où le rêve de connaissance totale s'exprime et se discute au point d'être banal avant même qu'un soupçon de réalisation pratique en soit entrevu !

L'imprimerie, évolution première qui créa de toutes pièces la Renaissance et la Réforme, mit un demi-siècle à s'étendre. La boussole, à peu près autant.

Il y a trente ans, huit jours ne s'écoulèrent pas entre la demande de brevet du téléphone par Graham Bell et la création de sociétés l'utilisant dans le monde entier. Aujourd'hui le réseau seul de New-York ferait, dit-on, vingt fois le tour de la terre, tandis que l'on compte un siècle entier entre Denis Papin et James Watt.

Ceci n'est pas un tableau poussé au noir, du vingtième siècle, c'est son tableau très clair et très lumineux, sans aucune critique acerbe ou méprisante. Mais c'est un fait. Or, quel est l'art qui doit résulter de ce fait, si, antérieurement, la conséquence des idées traditionalistes avait été, en art, un respect de la forme convenue qui suscita des génies, mais aussi périclita, avec le temps, dans la puérilité de l'obéissance passive à des règles formulées par la seule pédagogie ?

En musique profane, et dans les autres arts, nous savons, sans le juger, ce que la révolte contre toute tradition a produit : c'est un ensemble d'écoles qui ne veut plus rien savoir du passé, ou qui ne l'exalte que dans l'intention habilement dissimulée d'en mieux découvrir la nudité.

C'est un déchaînement d'indépendances, plus ou moins serviles, au fond, qui ne veut plus s'adresser qu'à la névrose exaspérée, dépassant même les sens. Car la névrose trouve parfois sa jouissance jusque dans

la douleur sensuelle. (N'entend-on pas des critiques (?) musicaux dire, sous forme d'éloge, que tel ou tel morceau tient sa beauté de l'audace avec laquelle il aborde l'extrême limite de la dureté accessible à l'oreille ?

En littérature, c'est de même ; en poésie, c'est pareil. L'architecture seule se défend par les lois de l'équilibre. Sans cela, que de pyramides verrait-on sur leurs pointes !

Il faut donc le reconnaître, non en gémir, et constater sans amertume que le xxe siècle suit sa course, et que les idées, comme les arts, évoluent parce qu'ils le doivent, d'après une loi qu'on ne saurait méconnaître, tout en étant dans l'impossibilité de le définir.

Mais, en dépit du xxe siècle, de ses milliards de kilomètres de voies ferrées, de ses trillions de lignes téléphoniques, de l'existence haletante, surchauffée, hyperesthésiée de l'individu, broyé sous cette meule aux mille mordants, grande comme le méridien terrestre ; en dépit de la névrose, en dépit de la lutte titanesque avec le problème de la vie, il est (et il sera tous les jours plus, mais autrement que nous ont montré les époques antérieures), il est un lieu où les bruits du dehors sont — et doivent — être encore perceptibles, mais dont les vibrations déchirantes s'arrêtent sur le seuil, comme tamisées par un voile de silence. Ce lieu est le temple. Suivant les temps et leurs contingences, et tout en répondant à un besoin de foi, il répondit également à des besoins sociaux, hiérarchiques, même artistiques. Il fut, à certaines époques, — avec son commensal, le cloître, — il fut le berceau de la science, de l'art, de toutes les connaissances humaines. Mais il lui était donné d'arriver jusqu'au xxe siècle pour devenir le dernier refuge où règne le repos, où s'atténue, pour un moment, la fièvre, où le silence et la méditation, vivifiants pour celui qui croit, profitables même pour l'indifférent, opposent leur douceur lénifiante à la brutale mécanique dans laquelle s'engrènent et se broient les activités modernes.

Et ceci nous ramène à l'oratorio, qui peut, dans le temple, répandre ses accords, sans troubler le silence ; qui pourrait même, au besoin, rendre le repos plus profond, la paix plus enveloppante en ajoutant à la quiétude du lieu le bercement de sa sérénité sonore.

Et tel est bien le but auquel devront tendre ceux qui voudront réaliser cette œuvre. Faire de l'oratorio non une manifestation tumultueuse, mais un appoint reposant à l'attirance du temple, une sorte de prière informulée qui chante, réellement, à l'unisson des prières intérieures, en évoquant les décors mystiques, en interprétant les pages les plus touchantes parmi toutes celles dont fourmillent les deux Testaments, en instruisant sans fatigue, en moralisant sans rhétorique, en calmant les nerfs.

Ce programme, tout modeste qu'il semble, peut être exécuté de la façon la plus élevée. Les plus belles envolées ne lui sont pas défendues ; l'utilisation des ressources les plus modernes de la pratique musicale ne lui sont pas interdites, mais à la condition d'avoir constamment en vue le but à atteindre — la paix — PAX, qui étalait, autrefois, son

symbolique monogramme sur les frontons des seuils bénédictins.

PAX, qui n'exclut pas la pensée; PAX, qui ne refuse de s'attacher à aucun problème ; PAX, synonyme de travail sans lutte stérile et d'activité sans neurasthénie.

Rêve irréalisable, dira plus d'un. Les temps sont passés, les heures vont trop vite. On ne remonte pas les courants.

Assurément non: mais en les suivant, on rencontre de nouvelles berges; et le jour arrivera, il approche, où les désirs exprimés ici deviendront une réalité, où l'œuvre de saint Philippe de Néri renaîtra, simplement, naïvement, répondant aux mêmes besoins de l'âme humaine, et, ce jour-là, dans maints endroits, modestes ou somptueux, chapelles ou cathédrales, aux échos répétés d'oratorios nouveaux, quelques voix d'anges, semblant exsuder des profondeurs des voûtes, pourront répondre :

Hunc nostra laudet lyra cum caelorum civibus.

F. DE LA TOMBELLE.





Chronique des Concerts

Parlons d'abord du principal événement de cette fin de saison : le concert d'orchestre de la Société nationale. Comme pièce de résistance, on donnait en première audition la *Deuxième Symphonie* de Witkowski, sous la direction de l'auteur. Une introduction lente expose *pianissimo* un très beau thème cyclique qui devient le thème du premier mouvement, construit d'une façon tout à fait classique. Un ravissant *scherzo* fait contraste, avec sa grâce un peu espiègle. Puis un « très lent », formé de fragments des thèmes déjà vus, prépare un *finale* endiablé, plein de mouvement, de couleur et de pittoresque. Je dois avouer que cette symphonie, dont je me défiais un peu, mais dont j'ai pu heureusement suivre toutes les répétitions, m'a donné l'impression de l'œuvre parfaite et définitive : des thèmes magnifiques, des développements conduits avec une sûreté impeccable, une orchestration d'une richesse étonnante, des harmonies logiques et toujours neuves, une fantaisie rythmique éblouissante dans le *scherzo* et le *finale*, voilà certes de quoi justifier mon admiration.

Il était à craindre qu'une œuvre aussi forte ne fît tort au reste du programme. J'ai constaté qu'on entendait avec intérêt les mélodies de M. de Lioncourt, un jeune et vrai musicien, qui a traduit très heureusement trois poèmes de Verlaine. *La Voie lactée* de Sully-Prudhomme s'opposait en un curieux contraste aux textes du pauvre Lélian. La poésie, fort belle, et d'une inspiration très élevée, a permis à M. A. Sérieyx d'exposer fort habilement un thème expressif au milieu de poétiques scintillements de sonorités orchestrales, qui exprimaient avec un rare bonheur ce mélange de rêve vague et de raison précise si caractéristiques chez Sully-Prudhomme.

M. H. Mulet dirige ensuite sa *Fantaisie pastorale*, fort attachante, très musicale, pleine de couleur et remplie de jolies coins, en dépit de quelques longueurs et de quelques vulgarités facilement évitables. De chaudes et enveloppantes sonorités nous annoncent le début de *l'Eglogue d'automne* de M. Canteloube de Malaret. J'ai été très spécialement frappé par l'heureuse couleur orchestrale si bien adaptée aux paroles de cette pièce. Un manque de mise au point, dû à de nombreuses fautes de copie qui se trouvaient dans les parties d'orchestre, ne m'a pas permis d'apprécier *les Voix du large* de M. le Flem ; j'aime mieux attendre une autre exécution pour porter un jugement motivé sur ce poème symphonique dont la partition est des plus attachantes à la lecture. M. Grovlez nous présentait un *Madrigal lyrique*, très charmant, peut-être un peu trop efféminé comme impression d'ensemble, très clairement orchestré. Pour finir, les merveilleuses *Danses des trilles et du chevalet* de D. de Séverac, tirées du *Cœur du Moulin*, et naturellement supprimées à la représentation. Quel orchestre, quelle variété rythmique, quelle vie, quelle musique toujours attachante, parfois à deux doigts de la vulgarité sans y tomber jamais, et quelle joie, quelle exubérance dans la belle lumière du vrai soleil ! Quelle fête pour le cœur !

Du même auteur, au concert précédent, nous retrouvons la pittoresque suite *Cerdaña*, très magnifiquement exécutée par R. Viñes, qui éblouit le public avec la *Fantaisie et fugue sur le nom de Bach*, par Liszt. Je regrette de n'avoir pu entendre *les Heures bourguignonnes* de G. Jacob. Le *Trio* de J. Cras, plein d'une sensibilité délicate, offre des lignes très séduisantes, en dépit de quelques formules un peu trop faciles, qu'on aimerait à ne pas rencontrer dans une œuvre aussi sincère. Le

dernier concert de la Société réunissait des noms fameux : A. Cortot, le quatuor Capet, Mme J. Raunay. Avec de telles étoiles, il est impossible de ne pas faire l'éloge de toute l'interprétation : *Quintette* de Fauré, *Quatuor* de Franck, *la Chanson perpétuelle*, *Trois Poèmes* d'A. Roussel aussi élégants qu'expressifs, *El Fandango* de Granados aux rythmes ultra-riches, et *Naïades au soir* de G. Samazeuilh, un peu écrasé par les pièces voisines.

Les concerts Chaigneau ont clôturé par une séance très intéressantes : *Concert en la mineur* de Bach, *Symphonie concertante* de Mozart et le ravissant *Concert à quatre violons* de Vivaldi, celui- là même qui a été transcrit en *la* mineur pour quatre pianos par Bach. Les solistes étaient Mmes Joachim, Chaigneau, Mlle Th. Chaigneau, MM. J. Thibaud, M. Vieux, Hennebains, J. Tenhave et Bilewski, auxquels était adjointes pour la partie vocale Mme Hostater, qui a chanté avec grâce du Cesti et du Caldara.

Au Trocadéro, Mgr Perosi est venu diriger son *Jugement universel* avec Mmes Litvinne et Povla Frisch et M. Paulet comme solistes. De très réelles qualités dramatiques voisinent dans cette œuvre avec des procédés parfois trop rudimentaires. Des passages intéressants ne suffisent pas à élever au-dessus d'une très honnête moyenne une musique qui a tous les défauts du goût actuel italien. Le texte d'ailleurs est écrasant par sa splendeur même, et demanderait un Haendel ou un Berlioz pour être convenablement traduit.

Abordons enfin la série des concerts « fin de saison », dont beaucoup ont été des plus remarquables. Citons, pour faire contraste, une séance où on a joué *le Clair de lune* en trio avec violon et violoncelle, et une autre donnée par un violoniste dont l'impresario distribuait dans la salle un petit papier rempli de phrases insidieuses, entre autres celle-ci (que ne justifiait pas, hélas ! le talent de l'instrumentiste) : « M. X... exécute sur le violon des difficultés fabuleuses, ne pouvant être rendues que par des tours de main (?) et impossibles à la plupart des artistes, même à Paganini » !!!

Très loin de pareilles rodomontades, Mlle Caffarel nous donna chez Erard deux exquises séances où s'est affirmée une musicalité rarement prise en défaut. J'ai aimé particulièrement les pièces anciennes, tout à fait charmantes sous ses doigts. M. Enesco, qui lui prêtait son concours, a joué avec une fantaisie... discutable une sonate de Mozart, et beaucoup mieux la *Sonate* de Grieg en *ut mineur.*

Mme Mortier commence son second concert par les *Variations sur le nom de Bach* par Liszt. Après cette œuvre grandiose, elle fait preuve des qualités les plus opposées dans *le Gibet* de Ravel, les *Danses* de Granados et les *Préludes* de Debussy, détaillés avec charme et esprit.

Mlle S. Calo donne un récital de chant extrêmement bien composé, avec un programme s'étendant dans le temps et dans l'espace, de Legrenzi à Moussorgski, en passant par la Pologne et la Bohême avec Chopin et Dvorak, et la Grèce avec des chansons populaires. Elle s'est tirée avec honneur d'une aussi lourde tâche ; à peine pourrait-on lui reprocher quelque exagération dans certains accents. Mais la voix est jolie, et de plus l'effet est peut-être voulu, puisqu'elle chante par cœur. Nous relevons cette dernière particularité à l'actif de Mlle de Febrer, qui nous donne, avec une excellente émission, du Haydn, trop rarement chanté, du Schumann et du Fauré. Son succès est partagé par ses collaborateurs : M. et Mme Chailley, dans la *Sonate de Franck.*

A la salle des Agriculteurs, les Chanteurs de la Renaissance, vaillamment conduits par leur fondateur, M. H. Expert, donnent avec leur perfection coutumière une sélection d'auteurs des xve et xvie siècles : La Rue, Mouton, Passereau, Janequin, du Caurroy, Costeley, Mauduit et... Le Jeune, qui est un vrai *jeune* — n'étant pas encore connu du grand public, et ayant surtout, comme ses contemporains, une verve d'une fraîcheur exquise, qui fait paraître vieux les plus jeunes du xxe siècle ! M. Llobet, habitué de ces séances, avec sa guitare enchanteresse, tourne la tête même aux auditeurs les plus réfractaires aux sonorités des cordes pincées.

J'ai hâte d'en arriver à un très remarquable récital donné par M. Motte-Lacroix. Ce grand artiste, dans une transcription du choral : *Nun freut euch* par Busoni, a fait valoir la fluidité d'un mécanisme depuis longtemps habitué à se jouer de toutes les difficultés. *Deux mazurkas* de Chopin et *la Barcarolle* ont montré ce que devient cette musique soi-disant insignifiante aux mains d'un véritable *interprète.* Enfin, dans plusieurs pièces de Liszt, citons le *Sposalizio* et les *Jeux d'eau à*

la Villa d'Est — l'exécutant, magnifiant la pensée de l'auteur, a transmué les œuvres en chefs-d'œuvre. — Vive le Liszt ainsi compris et joué !

M. Neuberth a donné un concert composé d'œuvres anciennes et modernes en vue de faire connaître la *Viola Alta* du Pr. Ritter. Berlioz et Wagner avaient demandé un instrument plus sonore que l'alto, comme serait un instrument intermédiaire entre le violon et le violoncelle, mais de *proportion* normale, ce qui le rend beaucoup plus gros que les altos ordinaires, et effraye les exécutants. M. Neuberth a prouvé, par son beau succès comme soliste, que ce desideratum est une réalité et qu'il est jouable. Il reste à voir si son introduction à l'orchestre, en masse, ne doit pas changer le timbre du quatuor et faire disparaître des sonorités auxquelles nous sommes habitués.

Parlons un peu de quelques pianistes. Mlle Véluard termine brillamment la série de ses concerts par une étude du poème symphonique au piano : depuis les sonates de Kuhnau jusqu'à Albeniz et A. Groz. M. A. Ferté donne un récital de tenue sévère : *la Pathétique, le Clair de lune*, l'*Appassionata* et *le Prélude, Choral et fugue* de Franck ; exécution digne de ces chefs-d'œuvre. Mlle Tagliaferro compose d'excellents programmes qu'elle exécute avec des qualités aimables rehaussées parfois par un brio plein de verve. M. Dorival, après le *Rondo a Capriccio* de Beethoven, des pièces de Chopin, et la *Sonate en ut mineur* pour violoncelle et piano de Beethoven, jouée avec le grand André Hekking, enthousiasme son public par une exécution fougueuse de la *Deuxième Rapsodie* de Liszt, qui lui vaut des appels sans nombre. Signalons d'une manière particulière une très intéressante séance de sonates donnée par Mlle M. Boucheron : *Sonate pour violoncelle et piano* de Beethoven, *de flûte et piano* de Bach, l'*Appassionata*, la *Sonate en la* de Boccherini ; aidée de partenaires comme MM. Gervais et Blanquart, Mlle Boucheron a prouvé qu'elle était plus qu'une excellente pianiste, une vraie musicienne.

Si les programmes des pianistes sont en général conçus avec un véritable souci de la musique, on ne peut pas toujours en dire autant de ceux des violonistes qui tiennent souvent à honneur de jouer des morceaux de pure virtuosité ou des œuvres de second ordre, pièces originales ou arrangements destinés à faire valoir leur mécanisme. Exceptons toutefois de cette considération très générale le récital de Mlle J. Laval où du Haendel, du Tartini, du Saint-Saëns sont exécutés avec une autorité remarquable. M. E. Basset assume la responsabilité d'une très lourde tâche, en inscrivant à son programme le *Concert en si* de Saint-Saëns, la *Chaconne* de Bach, le *Concerto en sol mineur* de Bruch, et les *Zingeunerweisen* de Sarasate (!) ; grâce à une attention très soutenue il arrive au but sans accroc.

M. Raymond Marthe, dans une séance des plus intéressantes, partage son programme entre les modernes, — *Sonates pour piano et violoncelle* de J. Huré et Enesco — et les anciens— *Variation* de Simpson et la *Suite en ré* de Bach, aux difficultés héroïques. Il n'est certes pas besoin de refaire encore une fois l'éloge de ce trop modeste et très grand artiste, un des rares qui aiment la musique pour elle-même. M. René Schidenhelm exécute aux Agriculteurs le *Concerto* de Lalo, deux pièces de sa composition, et est rappelé plusieurs fois après la *Sonate* de Valentini. — Une *Sonate* de Dohnanig *pour violoncelle et piano*, quoique magnifiquement interprétée par Mme Caponsacchi et M. L. Lévy, ne me paraît pas s'élever au-dessus d'une honnête moyenne ; bien que les sonates de Marcello et de W. de Fesch ne compte pas parmi les chefs-d'œuvre du genre, Mme Caponsacchi en donne une exécution si fine, si colorée, si vivante, qu'elle trouve moyen d' « emballer » son public.

Mlle Alice Hoffmann, dans son récital de chant, déroule un programme sévère, allant de Bach à H. Wolff et Brahms. Après un court instant d'émotion, vivement réprimé, elle rentre en possession de ses moyens, et nous enchante dans Mozart, Schubert et Schumann ; quand j'aurai ajouté que l'impeccable Motte-Lacroix était au piano, on devinera les moments exquis qu'ont passé les auditeurs. — Consacrée aux œuvres de Fauré, avec le maître au piano, la séance donnée par Mlle V. de Stoecklin a dépassé de beaucoup l'intérêt offert par les attractions de ce genre : l'heureux choix des *lieder*, *la Chanson d'Eve* tout entière, exécutés avec un charme pressant et une suprême distinction, ont valu à l'auteur et à l'interprète, réunis dans l'admiration des auditeurs, les applaudissements les plus chaleureux.

A la *Schola*, dernier concert de l'année : les cantates : *Gott hilf mir* de Buxtehude, et *Wachet auf* de Bach, *Rébecca* de Franck. Les chœurs toujours excellents, et l'orchestre, sous la direction précise de M. Labey, ont clôturé la saison avec leur succès habituel.

A la *Schola* également M. Georges Jacob donne une sélection d'œuvres anciennes et modernes pour orgue de Lebègue, Marchand, Dandrieu, Bach, Guilmant, Kunc et G. Jacob. L'intérêt grandissant que le public porte à des manifestations de ce genre décide les organistes à les multiplier. Signalons la séance donnée à Saint-Eustache par M. Bonnet avec un programme héroïque allant de Buxtehude, Clérambault et Bach à Franck, sans oublier Schumann et la grandiose *Fantaisie* de Liszt ; mais comment exprimer la joie de l'artiste et des auditeurs à l'exécution de ces pièces sublimes sur un grand instrument et dans ce cadre splendide ?

Finissons par un revenant ; j'ai nommé Nin, de retour de la Havane. Ce très distingué pianiste a donné à la *Schola* trois séances de musique ancienne, dont l'une était consacrée à Bach et les deux autres à l'école française et à l'école italienne; j'ai admiré notamment les pièces de Scarlatti et le *Concerto italien*. M. Nin s'était adjoint un violoniste, M. Blanco-Recio, dont le jeu m'a paru empreint d'un peu de froideur.

Une mention particulière pour l'excellente propagande de Mme Jumel, une fervente du chant grégorien, qui a fait applaudir un concert de plain-chant et de musique palestrinienne. Les mentions : VIe siècle, VIIIe siècle, XIIe siècle, accolées au *Constitues eos*, *Adorabo ad templum* et à l'admirable *Kyrie* de sainte Hildegarde, font paraître presque contemporaines les dates 1455-1521 de Josquin de Près, et portent un démenti assez suggestif aux idées courantes sur la durée des œuvres musicales et sur la prétendue pauvreté des productions de la Muse chrétienne.

Pour terminer ce trop long article, jetons un coup d'œil sympathique sur le travail de nos quartettistes, dont j'apprécie beaucoup l'abnégation dans un art qui exige autant de talent que de modestie. Par ordre chronologique, je cite : le quatuor Lefeuve, dans les *Heures tristes*, sur des poèmes d'un désespoir sombre ; de Blanchart du Val, d'une écriture poignante; le quatuor Lejeune, qui nous donne le quatuor de Bridge et celui de Rasse, sans grand intérêt d'ailleurs, pour finir par le petit livre de chansons de P. Dupin qui obtint un vif succès ; le quatuor Luquin, de plus en plus parfait, qui après les *quatuors* de Mendelssohn et Mozart *en ut majeur*, les *quintettes* de Beethoven, *op. 29*, et de Schubert, *op. 163*, impose à ses auditeurs l'œuvre d'un jeune musicien des mieux doués : le quatuor de L. Dumast ; enfin le quatuor Duttenhofer, qui fait une incursion dans la musique russe, et exécute avec un style excellent les *quatuors* de Kopylow, de Sokolow et de Glière.

Et maintenant : Relâche !

E. BORREL.





BIBLIOGRAPHIE

Mélodies populaires *des provinces de France, recueillies et harmonisées par* Julien Tiersot, séries 5 et 6 : chaque, 5 fr. ; les deux, 8 fr. Heugel, 2 *bis*, rue Vivienne, Paris.

M. Julien Tiersot, l'infatigable chercheur et « publisher » du folk-lore de la chanson française, vient de faire éditer deux nouvelles séries des « mélodies populaires des provinces de France ».

Il est inutile que je présente aux lecteurs de la *Tribune* les fascicules précédents (un à quatre) de cette collection. Ils doivent trop bien les connaître et les goûter pour qu'il soit nécessaire d'y revenir.

Les cinquième et sixième séries continuent l'anthologie populaire à laquelle M. Tiersot s'est depuis longtemps consacré, et renferment vingt chansons recueillies de la tradition orale française pure, des langues d'oc, bretonne, basque, corse et flamande. Quelques-unes furent déjà entendues, il y a vingt-cinq ans, à cette déjà célèbre séance de la Société historique, au Cercle Saint-Simon, qui détermina l'un des aspects de la vocation de ce pauvre Bordes. .

Ce sont justement quelques-unes des plus caractéristiques, parmi ces chansons en dialectes particuliers, que M. Tiersot offre aujourd'hui au public. Qu'il en est d'intéressantes ! En dehors de représentants de la muse populaire, qui n'ont rien de particulièrement typique, comme la *Fille aux oranges*, le *Plongeur*, les *Filles de la Rochelle*, etc., les nouveaux fascicules renferment de fort belles mélodies. Le bijou, peut-être, de cette corbeille, est la mélodie basque, si pure, du *Chorinoak Kaiolan* (L'oiseau dans sa cage). Les contours en sont d'un calme pur, d'un charme indéfinissable, et la cadence tonale terminale, en contradiction absolue avec les lois ordinaires du langage musical, apporte un éclairement étonnant sur la fin de la mélodie. Qu'on se figure, en effet, un air en *mi* mineur, écrit dans l'ambitus *sol-mi*, et se terminant par une hardie modulation en *la* majeur.

Le *Tilleul*, chanson flamande, est aussi un des attraits de ce volume. Dans sa mélancolie, elle rappelle de très près certains lieder de Schumann.

Les *Berceuses* données par M. Tiersot sont en partie connues, par leur popularité même, soit pour les paroles, soit pour la musique ou pour les deux ; mais M. Tiersot les a revêtues d'une harmonie vraiment charmante et intéressante.

On sait que les *voceri* corses sont des déplorations improvisées ; le sens général des paroles est assez connu : poètes et romanciers se sont chargés de les répandre. Ici, on en trouvera des exemples typiques avec la musique.

Enfin, parmi les autres pièces caractéristiques de la nouvelle publication de M. Tiersot, je citerai le très beau *Chant de moisson* savoisien, à trois chœurs alternés, une ravissante *Aubade* dauphinoise, chanson de mai empreinte d'une couleur liturgique curieuse, et une *Marche de noce*, d'origine bressane, en 8e ton (*sol* majeur sans sensible). Et maintenant, je laisse la parole à notre confrère, qui veut bien se charger de présenter aux lecteurs de la *Tribune* un ouvrage nouveau sur la même question.

Amédée Gastoué.

Chants et Chansons de la Savoie, recueillis, notés et commentés par Cl. SERVETTAZ, 1 vol. in-8°, Paris, E. Leroux, 1910.

Les Alpes françaises sont restées longtemps inexplorées au point de vue des traditions populaires. Alors que les provinces de l'ouest, Bretagne, Normandie, Vendée et régions voisines ont fourni depuis cinquante ans et plus d'importantes contributions aux études relatives à la chanson populaire, il n'y a guère plus de quinze ans qu'un folk-loriste, voisin, par son origine locale, des deux belles et grandes provinces alpestres, la Savoie et le Dauphiné, mais n'y étant point né, entreprit de les explorer, non point dans le simple but d'en admirer les sites, mais pour en connaître et recueillir les chansons ; et comme, le premier jour de son enquête, il s'était adressé, pour en obtenir les directions, à quelqu'un qui passait à juste titre pour connaître très bien la vie et l'histoire du pays, il en reçut pour réponse qu'il n'y a pas en Savoie de chansons populaires, et que les Savoyards ne chantent pas.

La suite de l'enquête et la publication qui en fut le résultat ont, à la vérité, apporté la preuve que ces pronostics peu encourageants étaient sans justesse ; mais il avait fallu qu'un habitant de Paris vînt là-bas pour apprendre aux gens de la Savoie que leurs vallées possédaient une flore poétique et musicale digne d'être étudiée aussi bien que la flore de leurs montagnes [1].

Voici qu'aujourd'hui un indigène, M. Claude Servettaz, professeur à l'école primaire supérieure de Thonon, vient grossir la récolte commencée il y a si peu de temps (et peut-être déjà trop tard), en publiant un nouveau livre de chansons populaires recueillies presque exclusivement dans la région de la Savoie restée la moins visitée à ce point de vue, le Chablais.

Son recueil ne prétend pas à un caractère général. Il ne comprend pas les chansons légendaires et anecdotiques qui forment une si large part dans le répertoire de la chanson populaire française : du moins, si quelques thèmes de cette catégorie peuvent s'y reconnaître, c'est qu'ils se trouvent comme égarés dans le domaine, d'ailleurs voisin, des chansons le plus intimement associées à la vie populaire dans le pays. C'est en effet à ces dernières que l'auteur a le plus spécialement consacré son travail, et le sous-titre le spécifie : *Chansons de moissons, chansons de bergères, chansons d'amour.*

La plupart de ces chansons ne sont que des variantes, poétiques ou musicales, de celles du même genre qu'on aurait antérieurement recueillies soit en Savoie, soit ailleurs. Elles n'en sont pas moins intéressantes, complétant avec bonheur un répertoire qui ne sera jamais épuisé. Les mélodies ont ce caractère qu'a très bien défini Jean-Jacques Rousseau quand, parlant des chansons des vendangeuses de Clarens, sur l'autre rive du lac, il dit : « Les airs n'en sont pas piquants, mais ils ont un je ne sais quoi de doux qui charme à la longue. » — Les transcriptions de M. Servattaz (l'observation n'en est pas superflue) sont généralement fort correctes.

Dans quelques parties de son travail, l'auteur révèle quelques particularités d'interprétation qu'il a observées, et qui consistent en une sorte d'harmonisation rudimentaire de certaines cadences mélodiques ou de refrains chantés en accords à plusieurs voix ; l'usage s'en est si bien imposé, que cette pratique a reçu un nom, celui de la « contrevoix » (à rapprocher du mot « contrepoint »). Il est évident que c'est sous l'influence de la musique harmonique, entendue aujourd'hui partout, qu'elle s'est introduite parmi le peuple ; il n'était d'ailleurs pas inutile d'en observer la manière d'être, car on aperçoit par là quel profit l'esprit et l'instinct populaires peuvent retirer de la fréquentation de la musique savante.

La préface de M. Servettaz renferme quelques observations intéressantes, — bien qu'à parler franchement il serait préférable que les auteurs d'études sur des sujets locaux s'en tinssent à leurs observations personnelles plutôt que de prétendre

1. M. J. Tiersot fait ici allusion à lui-même, et à son beau travail sur les chansons des Alpes françaises, parues il y a dix ans.

[N. D. L. R.]

à des généralisations auxquelles ils sont habituellement peu préparés. C'est ainsi qu'il n'était peut-être point nécessaire d'exposer sur la même page, en deux paragraphes successifs, deux opinions aussi contradictoires que celles que l'auteur attribue à Eugène Rolland et à M. Van Genepp, le premier exprimant l'avis « qu'une partie de nos chansons populaires existent déjà en latin où s'en retrouvent les origines », tandis que l'autre « pense que la plupart de nos chansons populaires de Savoie ont une origine savante et littéraire qu'il date du XVIII[e] siècle. Elles auraient été importées, notamment, par les soldats pendant l'occupation française de la Révolution ». Si la première assertion a pour effet de reporter certainement trop haut l'origine de nos chansons populaires françaises, l'autre, qui va à l'excès contraire, est encore plus dénuée de fondement. Il est assez peu probable d'ailleurs que la façon dont elles sont exposées représente exactement la pensée des auteurs cités. La deuxième aurait d'ailleurs sa raison d'être si elle visait les chansons que nous lisons sous les titres de *Dans la noble Venise*, — *Chant du soir*, — *Le Jeune Montagnard* ; mais ces dernières auraient pu être omises sans dommage, car ce ne sont certainement pas des chansons populaires.

Plus louable est l'observation (de nature locale cette fois), que nous lisons dans une note de la page XXVI : « La chanson savoyarde a, croyons-nous, dans le groupe alpestre, son individualité, son originalité. » J'avais déjà remarqué, en effet, des différences de nature, que la constatation de M. Servettaz corrobore, entre les chansons populaires de la Savoie et celles du Dauphiné, sans que d'ailleurs la limite en fût fixée exactement par celle des deux territoires : les chansons de la vallée du Grésivaudan et du massif de la Grande Chartreuse ont les mêmes caractères que celles de la Savoie, tandis que, de l'autre côté du Drac, ce sont déjà les chansons du midi ; l'on y sent le voisinage de la vallée du Rhône et de la Provence.

Il est exact, comme il est dit page XXII, que les chansons populaires ne montrent « rien ou presque rien de la vie des paysans, des travaux agricoles, des choses de la campagne ». Cela est vrai du moins pour les poésies. *Le Pauvre Laboureur* est une exception presque unique, dont on ne pourrait trouver d'équivalent qu'à l'autre bout de la France, dans quelques chansons de marins. Mais si les paroles sont en effet étrangères à la vie du paysan, il semble, par contre, que l'âme de celui-ci ait passé dans les mélodies. Celles des chansons de moissons, notamment, sont, à cet égard, du plus haut intérêt (1) : les poésies n'y disent jamais un seul mot de la moisson (ce sont en général des bribes de très vieilles chansons, que je puis assurer n'être pas du XVIII[e] siècle !), mais les mélopées rustiques, faites pour être chantées, à pleins poumons, par les équipes de moissonneurs, se répondant les unes aux autres sur toute l'étendue de la plaine, semblent, par leur rudesse aussi bien que par la profondeur de leur accent, être l'émanation de la terre elle-même.

Julien TIERSOT.

Les Chants du grillon, paroles et musique de L. GIBLAT. Accompagnement de A. GASTOUÉ. Chez Lethielleux, 16, rue Cassette, Paris, 10 fr. ; édition sans accompagnement, 3 fr. 50.

En Bretagne, les grillons chantent de fort jolies choses. Je n'en veux pour garant que le volume dont je dois vous entretenir.

Barde breton à la manière de Botrel, M. Giblat a voulu, lui aussi, payer à sa terre natale le tribut de son affection ; poète et musicien, il s'est servi de la langue des poètes et il a chanté comme un musicien, et cette dualité de fonctions redoutable et redoutée n'a été chez lui qu'un jeu d'artiste sachant faire vibrer simultanément et à souhait deux cordes d'une même lyre. Ses chansons, tour à tour charmantes ou tristes, nous disent les contes de l'Océan, les souvenirs des grand'mères, les aspirations et parfois les espiègleries des jeunes. Elles nous introduisent dans ce que la vie ou la rue ont de plus familier ou de plus douloureux ; elles nous donnent aussi un

1. Voir plus haut l'article de M. Royer sur *Trois chansons de moisson de la Haute-Savoie*.

reflet de la nature si calme et si variée de la magnifique Bretagne. Aux sentiments simples, il fallait une poésie et une musique adéquates, qui, tout en étant naïves et sans apprêts, ne présentent pas une trop décevante facilité. A cela M. Giblat a parfaitement réussi; et à son nom, je joins, dans un éloge commun, celui de M. Gastoué, qui a écrit des accompagnements tout à fait délicats et variés. M. Gastoué était désigné, mieux que personne, pour souligner comme il convient la musique de M. Giblat, écrite bien souvent dans les tonalités anciennes ; et ce n'est pas un moindre mérite pour nous de retrouver dans ces mélodies populaires les manières d'être de nos mélopées d'autrefois, d'autant plus vraies qu'elles sont moins recherchées ou moins chargées.

Marc DE RANSE.

Musique et musiciens de la vieille France, par MICHEL BRENET (collection : *les Maîtres de la musique*). Paris, Alcan, 1911, in-8°, broché : 3 fr. 50.

En même temps qu'il émettait, au Congrès de chant liturgique de 1911, un vœu en faveur de nos vieux maîtres français, Michel Brenet faisait paraître l'ouvrage qui nous occupe. Il consiste en une série d'études déjà publiées dans diverses revues, mais pour la première fois réunies en volume, et à cette occasion refondues et complétées.

Cette nouvelle publication, où se manifeste une fois de plus l'érudition sûre et l'inlassable activité de M. Brenet, apporte une contribution importante à l'histoire de l'art musical français.

D'abord une étude sur Musiciens de Philippe le Hardi, puis : une monographie de Jean de Ockeg hem (14..-1495 ou 1496), maître de la chapelle des rois Charles VII et Louis XI, avec le catalogue aussi complet que possible de ses œuvres, et l'indication des collections et bibliothèques où elles se trouvent.

C'est ensuite un important essai sur les origines de la musique descriptive. M. Brenet y étudie exclusivement « la musique imitative ou descriptive, dans « laquelle le compositeur s'inspire des bruits extérieurs, ou s'efforce de suggérer « à l'auditeur, par des sons, des images visuelles, et de représenter des objets ou « des actes réels, plutôt que de traduire l'impression produite par ces objets ou ces « actes sur l'imagination.. Nous en arrêterons provisoirement l'étude à la fin du « XVIe siècle. »

Il y a là une histoire fort instructive des batailles en musique, et, au passage, la description ou l'analyse d'une foule de compositions des maîtres musiciens de la Renaissance française ; on est heureux ainsi de reconnaître quelques chefs-d'œuvre familiers et d'apprendre l'existence de bien d'autres, qui réservent de *nouvelles* joies artistiques.

Le livre se termine par une étude sur *Jacques Mauduit* (1557-1627), « excellent musicien » à qui Mersenne a consacré un éloge à la fin de son énorme in-folio *l'Harmonie universelle*.

Jacques Mauduit, né à Paris, était membre « de l'illustre Académie du docte Baïf, que Charles IX, protecteur du Parnasse, honorait ordinairement de sa royale présence ». Ce fut Mauduit qui composa et dirigea le *Requiem* chanté au service funèbre de Ronsard. Beaucoup des œuvres de notre académicien sont malheureusement aujourd'hui perdues ; mais il en reste heureusement assez et d'exquises pour se faire une idée de son génie délicat. Mauduit fut de son temps très célèbre comme directeur et organisateur d'auditions musicales : il conduisit en mainte solennelle circonstance d'importants ensembles vocaux et instrumentaux ; jusqu'à 140 exécutants, ce qui était alors en France chose très nouvelle.

« Il organisa à Notre-Dame (vers 1606) de grandes fêtes musicales, célébrées « dans l'église même, en l'honneur de Sainte-Cécile. D'après Sauval, il avait projeté « la fondation d'une « Confrérie et Académie de Sainte-Cécile, vierge et martyre », « dont Louis XIII devait être le protecteur, et qui aurait eu dans la cité une église « particulière, ainsi qu'une maison pour des assemblées académiques. Les lettres

« patentes n'en ayant pas été scellées avant la mort du musicien, concerts, confrérie, « et académie périrent avec lui. »

Jacques Mauduit mourut à 70 ans, après une vie toute de travail et de bonté. Il fut inhumé en l'église Saint-Gervais.

Nous apprenons ainsi, avec cet excellent livre de M. Brenet, à mieux connaître la place qui revient, dans l'histoire de l'art musical, à nos vieux maîtres français trop mal et trop peu connus, et trop rarement édités. Il faut souhaiter qu'à la suite des érudits qui montrent le chemin, à l'exemple de M. Henry Expert, tout seul jusqu'ici pour publier les œuvres de nos vieux maîtres, des artistes patients et consciencieux réunissent peu à peu tous les précieux documents de notre art national, afin que nous puissions le mieux connaître, et davantage l'aimer et le servir.

FÉLIX RAUGEL.

Remarques sur la Fête des Fous au moyen âge. A propos d'un livre récent par l'Abbé H. VILLETARD, lauréat de l'Institut, brochure in-8°, 20 pages. Paris, A. Picard, 1911.

En ces quelques pages, M. Villetard résume son livre paru en 1907, l'*Office de Pierre de Corbeil*, improprement appelé « Office des Fous ». Il envisage la question de la Fête des Fous d'une façon plus générale et dit, en montrant le peu que nous en savons, avec quelle prudence il convient d'en parler et surtout d'en écrire.

Il est question ici de détruire les idées fausses qui ont cours au sujet de cette fameuse « Fête des Fous », en laissant aux faits leur forte éloquence et leur véritable physionomie, en rétablissant bien la distinction capitale entre la Fête des Fous d'origine ancienne et profane remontant aux Saturnales païennes, et l'*office liturgique*, qui, nécessairement, coïncidait avec elle.

Remercions M. l'abbé Villetard d'avoir donné ainsi le coup de grâce à un lieu commun qui finirait par devenir encombrant, et souhaitons prompte diffusion à ces quelques pages si probes et si substantielles. Leur auteur s'étant d'ailleurs inspiré de la sage pensée du pape Léon XIII : « Parceque l'Eglise se compose d'un élément divin et d'un élément humain, ce dernier doit être exposé avec une grande probité ; comme il est dit au livre de Job : Dieu n'a pas besoin de nos mensonges. »

F. R.

Lully, par LIONEL DE LA LAURENCIE (collection : *les Maitres de la musique*). Paris, Alcan, 1911, in-8°, broché : 3 fr. 50.

Après le portrait de Lully, tracé par Romain Rolland dans : *Musiciens d'autrefois*, le petit in-8° de M. H. Prunières (collection H. Laurens)[1], les articles du *Bulletin de la S. I. M.* (mars-avril 1908) écrits en collaboration par MM. H. Prunières et L. de la Laurencie, voici un nouveau travail, résumant tout ce qui est acquis jusqu'aujourd'hui sur la vie et l'œuvre de Lully.

Le livre de M. de la Laurencie, riche de documents, condensant un immense matériel de notes et d'études, est cependant admirablement ordonné, et d'une lecture fort agréable. Précision, méthode, ordre et équilibre, voilà ce qui frappe tout d'abord à sa lecture. Le plan en est le même que celui des autres ouvrages parus dans la collection Alcan.

D'abord la vie : — I. *Jeunesse de Lully. Le privilège de l'opéra.* — II. *Lully potentat musical. Sa mort.* — III. *L'homme et le musicien.* — Puis l'œuvre : — I. *La musique française avant Lully.* — II. *Ballets et comédies-ballets.* — III. *La musique religieuse.* — IV. *L'opéra et les opéras.* — V. *La musique et l'esthétique de Lully. Caractère et influence de l'art de Lully. Catalogue de son œuvre. Bibliographie.*

M. de la Laurencie souhaite que l'on remette Lully à la place qu'il mérite :

1. Cf. analyse de cet ouvrage dans la *Tribune de Saint-Gervais*, no de mars 1910.

« Oubliée aujourd'hui, la musique de ce Florentin déraciné apporte une contribu-
« tion trop importante, trop caractéristique, aussi bien à l'histoire générale qu'à celle
« de l'art, pour qu'on l'abandonne à la poussière des bibliothèques. Sans doute, elle
« pèche un peu par défaut d'originalité, et aussi par un je ne sais quoi d'industriel
« et de compassé. Sans doute, sa technique nous paraît pauvre, et son esthétique
« désuète. Mais, tout de même, cette patine est celle du grand siècle, et, à côté de
« défauts qui sont la rançon du temps, combien de belles pages, d'une douceur péné-
« trante, ou d'une fierté que nous reconnaissons nôtre ! »

Il serait donc juste de décerner à Lully le juste hommage d'une édition de ses œuvres, hommage que l'on rend aujourd'hui à Rameau, et que l'on a depuis longtemps rendu à nos grands écrivains.

Aussi bien, l'œuvre de l'historiographe musical du roi-soleil le mérite, et elle compte parmi les plus nobles monuments de notre art national.

Pour l'audition, toutefois, des œuvres de Lully, il faudrait tenir compte de nos habitudes musicales modernes. « Essentiellement opportuniste », le surintendant a écrit quantité d'ouvrages de circonstance, dont l'audition aujourd'hui ne nous intéresserait que médiocrement, notre mentalité musicale n'étant plus la même, et vu l'impossibilité, pour nous, d'entendre de la musique ancienne, sans y appliquer aussitôt notre sens critique et notre sens historique.

Excepté sa musique religieuses (qui pourra toujours trouver, en dehors de la liturgie, une très noble place au concert spirituel), les comédies-ballets et les opéras de Lully ont besoin de la collaboration d'un élément indispensable, aujourd'hui disparu : nous voulons dire : la cour, tous ces gens « du bel air », toute cette compagnie mondaine, cultivée, spirituelle, peu sentimentale et désenchantée, qui jouait son rôle dans les opéras du grand siècle.

Souvent la musique de Lully ne sert que de cadre aux évolutions de cette brillante société. Voilà pourquoi la résurrection de l'œuvre entière de Lully semble aujourd'hui une entreprise très difficile. Il faudrait plutôt en faire entendre les pages toujours jeunes de douceur et d'impressionnisme délicat, et ensuite mettre en valeur un côté trop oublié et le plus original peut-être de la nature si complexe du Florentin : son habileté extraordinaire à traiter la comédie en musique ; nous connaissons nombre de scènes étourdissantes de vie, de jeunesse et d'entrain, où s'affirme le plus délicieusement du monde la gaieté la plus vraiment française. Voilà dans l'œuvre de Lully ce qu'il serait relativement facile de faire revivre.

Ajoutons que cet effort s'impose, il faut tenter de rendre accessible au public le monument musical que Lully éleva à la gloire de son siècle.

« Pouvons-nous, dit en terminant M. de la Laurencie, demeurer indifférents devant une musique qui arrachait des larmes à Mme de Sévigné, qui laissait frémissante Mme de Lafayette, qui excitait l'admiration de Molière et vers laquelle Racine penchait son âme attentive ? »

FÉLIX RAUGEL.

Notes brèves, par CAMILLE BELLAIGUE. Paris, Delagrave, in-18, broché, 3 fr. 50.

Ce nouveau volume de l'éminent critique de la *Revue des Deux Mondes* est une délicieuse promenade dans le jardin mystique de la musique sacrée, promenade entrecoupée de fugues vers la musique profane.

Ce livre charmant rempli de poésie, de souvenirs personnels, d'anecdotes curieuses ou touchantes, de vues générales ou de fines analyses, continue la réconciliation de l'art avec la science dans l'inspiration. « M. Bellaigue, a écrit M. Ecorcheville, à propos des *Epoques de la musique*, excelle à tirer la morale des choses, à prolonger dans le sens du sentiment les simples indications de la réalité commune, à entourer, en un mot, le document d'une atmosphère de poésie. »

C'est pourquoi il est très difficile de rendre compte d'un ouvrage qui parlant d'art

est lui-même une œuvre d'art, il faut le lire ; aussi nous contenterons-nous d'indiquer brièvement la riche substance de ce véritable carnet d'art.

L'ouvrage est divisé en deux parts, la première : *Notes brèves*, comprenant une suite de vingt-cinq aperçus ou essais divers ; l'autre formée de *six études* plus développées sur des sujets tels que :

Napoléon et la musique ; La musique et la morale ; Trouvères et troubadours ; A la mémoire de Charles Bordes ; La *Celestina* de Felipe Pedrel ; Un bienfaiteur de Wagner (Liszt). Il faut surtout remarquer, parmi les *Notes brèves*, des études tout à fait personnelles comme celles-ci : Cantiques de Première Communion ; Une soirée aux Italiens. Musique de Noël ; *O filii* (Dialogo per la Pascua ; Le *Stabat* de Pergolèse.

Il y a même aussi quelques pages consacrées à la maîtrise de l'église Saint-François-Xavier, et à la manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois (dont ils peuvent être fiers), et de spirituelles fantaisies comme la Lettre aux abonnés de l'Opéra. Enfin des tableaux animés, tels que : La musique d'été à Paris, ou des comptes rendus d'ouvrages, qui sont plus que des comptes rendus, mais de véritables synthèses, sous une forme séduisante et originale.

Cette série d'études musicales n'est pas la moins séduisante de toutes celles qu'à déjà publiées M. Camille Bellaigue. Elles forment un somptueux monument élevé en l'honneur du seul Art peut-être qui ne périra point à la Fin des Fins : « Credibile quod post resurrectionem erit in sanctis laus vocalis. »

Félix Raugel.

REVUE DES REVUES (*articles à signaler*) :

Les Chansons de France, n° 18. — Chansons populaires du pays de Vannes (*suite*). Pièces excessivement curieuses par le rythme, la tonalité et le sentiment.

Recueil de la Société Internationale de Musique. — Livr. 4. — H. Prunières : Notes sur les Origines de l'Ouverture Française.

Bulletin mensuel de la Société Internationale de Musique. — Livr. 8/9. — R. Oppel : Sur les danses françaises du xviᵉ siècle. — J. Tiersot : Le lied « Ein Mädchen » et ses prototypes français. — H. Bewerunge : Le cursus métrique dans les mélodies antiphoniques de la messe [se borne à résumer la question d'après le tome III de la *Paléographie musicale*, sans tenir compte d'aucun travail nouveau]. — Livr. 10. — G. Cucuel : La question des clarinettes dans l'instrumentation du xviiiᵉ siècle [intéressante contribution à cette étude].

S. I. M., juin. — J. Ecorcheville : Lully gentilhomme et sa descendance.

Revue musicale, n° 9. — J. C. — Notes sur la Renaissance et sur les symphonies de G. Gabrieli [très intéressante sur l'œuvre de G. G. et sur l'emploi des instruments à l'église au xviᵉ siècle]. — A. Machabey : Le rythme et les limites de la musique.

Revue du chant grégorien, n° 5. — La Revue : A propos des médiantes rompues (*suite*) [répond victorieusement aux nouveautés mises en avant sur ce point depuis quelques années].

La petite maîtrise, n° 10. — Cette petite publication est maintenant transférée au siège de notre confrère *La Bonne Chanson*, à Paris. Le dernier numéro contient plusieurs bons motets à signaler : *Tu es Pastor*, de M. Chabrol ; messe de *Requiem*, abbé Fabre, etc. La gravure des textes de cette revue est encore incorrecte, la ponctuation et les accents sont absents (pourquoi l'*Amen* de Dresde a-t-il été joint à l'un des motets, qui ne comporte pas d'*Amen* ??).

Musica sacra (belge), nᵒˢ 8-9. — Encartage, *Sicut cedrus* et *O Oriens*, très remarquables motets, de J. Van Nuffel.

Caecilia (Strasbourg), nᵒˢ 4, 5, 6. — Dʳ Goehlinger : La musique à la cathédrale de Strasbourg de 1681 à 1789.

Musical Times, nº 818. — H. C. Colles : Quelques « passions » allemandes du XVIIe siècle. — Nº 820. — Grattan Flood : Henry Abyndon, bachelier en musique, maître de chœur de la chapelle royale [d'Angleterre] en 1455. [Abyndon fut aussi un « excellent organiste », ainsi que le porte son épitaphe.] — Nº 821. — Compte rendu complet du Congrès de la Société Internationale de Musique.

Caecilienvereins Organ, nº 4. — Dr Baumstark : La semaine sainte et la nuit de Pâques dans le livre de chant d'église [l'*Oktoekhos*] de Sévère d'Antioche au VIe siècle. — Nos 5-6. — P. Blume : Les anciens chants en l'honneur de l'Eucharistie [étude sur les textes depuis le VIe siècle].



NOTRE ENCARTAGE

Salve regina, à 2 voix égales et orgue, de M. J. CIVIL.

Composition d'une forme neuve et originale, ce *Salve* aura bien certainement un vif succès. L'auteur s'y est proposé la libre expansion de la mélodie, dans une liberté rythmique et tonale remarquables. Les mesures variées y ramènent la souplesse grégorienne; le chant, expressif, est écrit dans une gamme très moderne.





VARIÉTÉS

Symbolisme religieux du chant sacré.

...Tout ce que je viens d'évoquer devant vous, ces chants mélodieux, cet édifice sacré, cet Océan même, tout a son langage pour qui sait le comprendre.

D'abord que nous disent ces chants ? que la vie du chrétien doit être aussi une harmonie, une musique divine, où tout soit en accord parfait, la raison avec la foi, les sens domptés avec l'âme, les âmes entre elles et avec Dieu. Le Dieu qui a créé l'harmonie des mondes roulant dans l'espace, veut que l'ordre et la paix règnent aussi dans les cœurs, dans les familles et dans la société.

Platon l'avait autrefois pressenti : « Toute la vie de l'homme a besoin d'eurythmie, de convenance suprême et d'harmonie. » Nous le voyons mieux encore à la lumière du Christ qui, unissant en sa personne Dieu et l'homme, fait appel à l'unité, *sint unum*, à l'harmonie des pensées dans l'unité de la foi, à l'harmonie des cœurs dans l'unité de la charité.

Dans sa *Sainte-Cécile* qui est la perte du musée de Bologne, le pinceau magique de Raphaël a parfaitement traduit ce symbolisme. Les cieux sont ouverts ; debout, Cécile contemple les Anges et écoute, attentive, leurs accords pour les reproduire sur le luth qu'elle tient à la main, tandis que divers instruments gisent épars à ses pieds. Vous saisissez l'idée ; il y a trois musiques, la musique du ciel et la musique profane; entre les deux la musique sacrée qui, dédaignant les accents de la terre, s'inspire des cantiques de Sion et nous en redit les célestes échos.

De même pour être harmonieusement réglée et rythmée, notre existence doit s'inspirer du ciel bien plus que de la terre.

Nos âmes et nos lèvres, tout notre être, ce sont autant de lyres, autant de touches intelligentes dont Jésus, le coryphée divin, se sert comme d'un vaste clavier pour célébrer son Père dans une immense symphonie qui embrasse le ciel et la terre. Ah ! que désormais ces lyres ne résonnent plus que sous les doigts de l'Artiste suprême qui met partout le nombre et la mesure, l'eurythmie et la paix, le *Christ harmonieux*, *Christus musicus* ! Fermons l'oreille aux vains bruits de la terre pour l'ouvrir aux symphonies d'en haut ; prenons le *la* du ciel. Pensées, actes et affections, que tout en nous vibre à l'unisson de ce diapason sacré qui est le cœur de Jésus !

CH.-G. SIMON.

(Discours prononcé aux noces d'or de Mgr du Botneau.)

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-septième Année N[os] 9-10 Septembre-Octobre 1911

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10 fr.**
Union Postale (autres pays). **11 fr.**
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V°)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6 fr.**
Union Postale. **7 fr.**

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le « Cantorinus » de l'Édition vaticane

Il y a quelques mois, la *Tribune* avait annoncé la prochaine apparition, nos lecteurs s'en souviennent, d'un fascicule nouveau de l'Édition Vaticane, et que plusieurs d'entre eux connaissent sans doute déjà. Promulgué par décret du 3 avril dernier, le *Cantorinus* ou recueil des *Toni communes*[1] a paru au mois de juin, trop tard pour que j'aie pu en causer dans le dernier numéro de la présente revue.

Cantorinus, terme à peu près inconnu en France, est cependant, à Rome, un vocable devenu depuis longtemps classique pour désigner le genre de livre qui nous occupe ici. Le *Cantorinus* de l'Édition Vaticane, le plus complet qui ait jusqu'ici été donné, a été enrichi, par les RR. PP. Bénédictins qui l'ont colligé, d'une rédaction claire et précise des règles

1. Prix, 1 fr. 50, chez les éditeurs autorisés.

demandées par les divers tons et les formules, accompagnées de nombreux exemples. Aussi porte-t-il comme titre :

CANTORINUS
SEU
TONI COMMUNES
officii et missae
juxta ritum
Sacrosanctae Romanae Ecclesiae
cum regulis et exemplis.

Ce fascicule contient un certain nombre de formules déjà connues par le *Graduale*, ou l'*Officium pro defunctis*, tels que certains tons de psaumes, ceux des leçons, prophéties, oraisons, épîtres et évangiles. Toutefois, ces tons sont reproduits ici avec un grand luxe de détails, de façon à servir de *méthode* précise pour les célébrants et les lecteurs. Par là, le *Cantorinus* devient donc dès maintenant un livre classique pour les Séminaires.

Ce qui est nouveau comprend : les versets du début et de la fin des Heures, la table très complète des huit tons simples et solennels, les versicules, absolutions, bénédictions, leçons brèves et autres, capitules, *Benedicamus*, *Gloria* pour les répons prolixes et brefs, *alleluia* pour la fin des antiennes et des répons; enfin, les règles nécessaires pour remédier, dans le chant des hymnes, aux défectuosités que présente, vis-à-vis de la musique, le texte en usage.

On sait en effet que la Commission Grégorienne avait résolu de supprimer le texte actuel, pour rétablir la version ancienne, encore en usage à Saint-Pierre-de-Rome et dans les anciens ordres. Déjà, la chose est entrée en vigueur pour les hymnes contenues dans le Graduel ; une partie très importante de l'Antiphonaire était même prête pour l'impression, lorsque des réclamations nombreuses et puissantes ont obligé de faire machine en arrière et de revenir au texte actuel. D'où la nécessité, avec le grand nombre de syllabes supplémentaires, par rapport au chant, que contiennent certaines hymnes, d'indiquer d'une façon précise le moyen de les placer.

Les savants rédacteurs du *Cantorinus* ont étudié avec soin la manière dont de telles syllabes sont ainsi traitées, dans les anciennes notations : et tantôt par *diérèse* ou subdivision du neume, tantôt par *épenthèse* ou note supplémentaire, ils ont indiqué la note voulue. En général, dans l'*Antiphonaire*, les hymnes seront notées en entier ; il y a cependant quelques cas où il y a à appliquer le chant à d'autres paroles : lorsque la syllabe survenante doit se chanter sur la note de la suivante, un petit trait la précède, pour la séparer de celle d'avant, et *vice versa* pour le cas contraire.

Comme pour la Préface eucharistique, il y a ici trois tons du *Deus in adjutorium* : *festif*, pour les matines, laudes et vêpres des semi-doubles et au-dessus, ainsi qu'à tierce avant la messe pontificale ; *férial*, pour les petites heures, les féries et les simples ; *solennel* enfin *ad libitum*, pour les fêtes.

Pour les tons des psaumes, on le sait déjà par l'*Office des défunts*, les *flexes* sont rétablies, et, suivant la meilleure tradition, les *médiantes hébraïques* des 2e, 4e, 5e, 6e et 8e tons simples, ainsi que du « pérégrin », sont conservées. Les *différences* des terminaisons qui finissent sur une même note sont indiquées par des chiffres ajoutés à la lettre finale. Le premier ton a ainsi des différences en *D* et *D* ², en *f*, en *g*, *g* ², *g* ³, en *a*, *a* ², *a* ³. Chaque ton, sans exception, a une *médiante solennelle* pour les Cantiques évangéliques ; pour la commodité de l'exécution, les *Magnificat* et *Benedictus* solennels de chaque ton ont été *en entier notés*, à part la différence, variable comme chacun sait.

Parmi les tons qui pourront sembler dés nouveautés, au regard des habitudes courantes, je signalerai : la médiante solennelle du 5e ton, analogue à celle de l'introït ; la restitution du 6e ton, avec sa double médiante et ses particularités (médiante hébraïque, 6e simple et solennel chanté comme le 1er) ; le ton très ingénieux du *Cum invocarem*, pour la semaine de Pâques ; enfin, le ton pérégrin noté en entier sur le psaume *In exitu*.

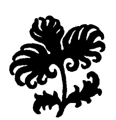
Les *versicules* qui suivent l'hymne ou les mémoires sont soigneusement rétablis d'après l'ancien usage (on verra plus tard dans l'Antiphonaire un autre chant très solennel de ces versets pour les jours de grande fête).

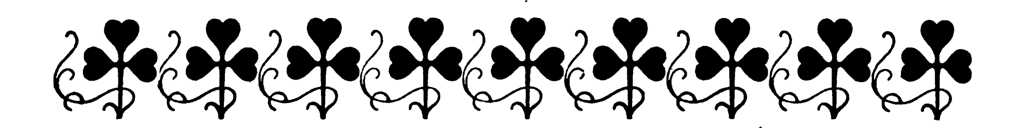
Les *Benedicamus* également sont restitués conformément à la tradition ; le chant le plus développé, pour les solennels et les doubles, se trouve aux *premières* vêpres et à laudes, le ton des secondes vêpres étant plus simple. Il y a cependant, aux secondes vêpres des solennels, une seconde formule *ad libitum* plus ornée. Les semidoubles ont un ton pour les laudes, un pour les vêpres ; les autres degrés, un seul chant.

Ainsi se présente ce nouveau fascicule par quoi se confirme l'Édition Vaticane. Il est un peu à l'Antiphonaire ce que l'*Ordinarium* est au Graduel [1]. La publication et la mise en usage de ces *Tons communs* sont la meilleure préparation à l'adoption de l'Antiphonaire, auquel les imprimeurs travaillent activement et dont la promulgation est prochaine.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. Toutefois, l'Antiphonaire ne contiendra pas tout ce qui est dans le *Cantorinus*, mais seulement ce qui est le plus nécessaire.





Nouvelles Musicales

Nota. — Nous rappelons à nos lecteurs que le Compte rendu officiel et les rapports présentés au *Congrès de chant liturgique et de musique d'église*, tenu récemment à Paris, sont publiés par *souscription*, au prix de *2 fr.* ; le volume doit paraître dans le cours du mois prochain. Les souscriptions doivent être envoyées à M. Borrel, trésorier du Congrès, 2, impasse Saint-Eustache, Paris.

PARIS. — *Un salon d'art chrétien* va prochainement être ouvert, au Pavillon des Arts décoratifs, par la Société Saint-Jean, sous le patronage et avec la participation des plus hautes notabilités artistiques. Une bonne place y sera faite à la musique ; des *concerts religieux* de compositions modernes y seront régulièrement donnés, sous la direction de M. V. d'Indy, par les chœurs de la *Schola* et des *Chanteurs de Saint-Gervais*. Place y sera faite aux motets, cantiques, pièces inspirées du style grégorien, ou polyphoniques, avec ou sans accompagnement, cantate et oratorio. Le plus franc succès couronnera certainement cette belle entreprise.

PARIS. — Nous croyons intéresser nos lecteurs en leur mettant sous les yeux la partie de l'*Organisation pédagogique et programmes d'enseignement des écoles primaires libres* du diocèse de Paris, qui a trait au chant et au solfège. Ce paragraphe indique bien l'intention qu'a la Direction diocésaine de l'enseignement d'organiser la musique dans ses écoles. Nous ferons toutefois une critique légère à ce programme : c'est que le chant liturgique n'y a point de place. Nous savons cependant que, dans la pratique, on lui en a effectivement donné une en lui consacrant au cours de l'année scolaire, dans l'excellente revue diocésaine *l'École*, plusieurs leçons pratiques.

Le chant, non seulement par son charme et son utilité pratique, mais encore par sa haute portée éducative, est un des exercices les plus importants de la vie scolaire. Il amène l'entrain dans les exercices physiques lorsqu'il les accompagne, repose des exercices purement intellectuels, met la joie dans l'âme de l'enfant, l'élève, la purifie, la moralise.

Aussi faut-il apporter un soin tout particulier au choix des chants scolaires veiller à ce que la musique en soit toujours belle, et à ce que les paroles, sérieuses ou gaies selon l'âge des enfants, en soient toujours intéressantes.

Il est nécessaire d'expliquer le texte des chants qu'on enseigne, pour en faire comprendre le caractère spécial, sentir et goûter les beautés.

Le maître doit tenir la main à ce que les enfants ne crient pas en chantant.

Autant que possible, il ne se sert d'aucun autre instrument que le diapason.

Cours préparatoire et cours élémentaire (*1 heure par semaine*).

Chant. — Chants scolaires *à l'unisson*, faciles et simples, et par la seule audition.

Les chants à mouvements lents et modérés sont préférables pour les commençants, parce qu'il s'agit surtout d'exercer l'oreille.

Choix de chants enfantins, jolis et intéressants ; rondes, marches, noëls simples, etc.

Solfège. — Petits exercices très simples au tableau noir, sur la portée et les notes médianes de la clé de sol.

Cours moyen (*1 heure par semaine*).

Chant.

1° *Chants à l'unisson*, d'un caractère plus sérieux et plus élevé qu'au cours élémentaire, choisis de telle sorte que les enfants puissent encore les chanter aux divers âges de leur vie, excellent moyen de faire disparaître les chants ineptes, grossiers ou malhonnêtes : chants qui exaltent les plus hauts sentiments de l'âme humaine : le *sentiment filial*, comme dans ces paroles :

Toujours, ô mon père, ô ma mère,
Je veux tendrement vous aimer !

ou le *sentiment de l'amitié* :

Toi qui fais de nos misères
Disparaître la moitié,
Viens nous faire vivre en frères,
Charme pur de l'amitié !

ou la joie et le *charme des plaisirs simples* et purs :

C'est lui, le voilà, le dimanche !

ou bien encore le *sentiment des beautés de la nature*, si noble, si élevé, dans des morceaux comme l'Hymne à la mer de Bourgault-Ducoudray ou l'Hymne à la nuit; ou le *sentiment patriotique*, si intense et si pur, des admirables chants de Déroulède, que tous les garçons devraient connaître ; ou le *sentiment religieux* de beaux chants comme l'Hymne de l'enfant à son réveil : ou de tant de vieux et charmants noëls, de cantates, etc. Il n'y a que l'embarras du choix.

2° *Exercices simples à deux voix*, mais seulement lorsque les élèves sont en état de chanter très convenablement à l'unisson.

3° Exécution de *chœurs* faciles.

Solfège. — Exercices de solfège au tableau noir, faciles et gradués. — Exercices dans un recueil classique de solfège.

Cours supérieur (*1 heure par semaine*).

Chant. — Même programme qu'au cours moyen, en choisissant les chants les plus difficiles et les plus sérieux.

1° Chants à l'unisson.

2° Exercices à deux voix.

3° Chœurs variés.

Solfège. — Exercices de solfège au tableau noir et dans un recueil classique.

Exercices de solfège à deux voix.

Dictées musicales simples. »

VANNES. — Au collège Saint-François-Xavier, de Vannes, l'année scolaire de la maîtrise de la cathédrale s'est clôturée par un intéressant concert donné par l'œuvre, sous la direction de M. l'abbé D. Pirio, l'excellent maître de chapelle.

Au programme :

La Musique mi-profane et mi-religieuse, causerie par le Directeur de la Maîtrise ; *Mignonne, allons voir si la rose*, poésie de RONSARD, mise en musique à 3 voix par Guillaume COSTELEY (1490-?) ; *Les maux ne savent seuls venir*, poésie de RUTEBEUF, chœur à 3 voix, musique dans le style du XVIe, par D. PIRIO ; *la Bataille de Marignan*, fantaisie vocale, par Clément JANNEQUIN (1480-?) ; *Sonnez donc, ô cloches bénies*, air de la cantate *Schlage Doch*, par Jean-Sébastien BACH (1685-1750) ; *Louez le Dieu puissant*, choral à 4 voix, par J.-S. BACH ; *les Cieux proclament sa gloire éternelle*, unisson pour voix d'hommes, paroles françaises adaptées sur un des *lieder* de GEL-

LERT mis en musique par L. VAN BEETHOVEN (1770-1827) ; *Alleluia*, extrait de l'oratorio : *le Messie*, grand chœur pour 4 voix mixtes, par Georg-Friedrich HAENDEL (1685-1759) ; *Jérusalem, reviens vers le Seigneur*, grand chœur à 4 voix extrait de l'oratorio *Gallia*, composé par Ch. GOUNOD ; *Rébecca*, scène biblique, 1[er] chœur : *Sous l'ombre fraîche des palmiers*, pour 3 voix égales, par César FRANCK (1822-1890) ; *la Cène des Apôtres*, 1[er] chœur : *Salut, ô Frères !* pour 4 voix égales, par Richard WAGNER (1813-1883).

Ces pièces sérieuses ont été alternées avec des chansonnettes amusantes, mais choisies, qui reposaient l'auditoire de l'attention apportée à ce beau programme.

ANGLETERRE

LONDRES. — Comme nous l'avons annoncé dans notre dernier numéro, il y a eu, à l'occasion du congrès de la *Société internationale de Musique*, une conférence des principaux représentants de la commission du *Corpus Scriptorum de Musica* du moyen âge.

Cette conférence a eu lieu le 29 mai dernier à l'Imperial-Institute (Université), et on vient d'en publier le « protocole ».

Signalons, parmi les membres présents : MM. le professeur Guido Adler, de Vienne, président ; Écorcheville, de Paris ; Dr Ludwig et Dr Mathias, de Strasbourg ; Dr Müller, président du *Caecilien-Verein* ; étaient excusés : Dom Mocquereau, Dom Amelli, le professeur Wagner, etc.

Cette réunion a approuvé le protocole de la session tenue à Munich l'an dernier, en en précisant les décisions. On sait que la publication des écrivains de la période préguidonienne a été confiée aux RR. PP. Dom Mocquereau et Dom Blanchard ; Guy d'Arezzo et ceux qui s'y rattachent, au Rme Dom Amelli ; les traités de chant liturgique du XIII[e] au XVII[e] siècle à MM. les abbés H. Müller et Mathias ; les mensuralistes antérieurs au XIV[e] siècle, à MM. Écorcheville et Ludwig ; les suivants à M. Joh. Wolff.

Cette année, le travail va entrer dans une voie active, par le dépouillement des catalogues des bibliothèques, qui doit préluder à l'établissement des textes. A Paris, en souvenir de son regretté mari, Mme Pierre Aubry prend à sa charge les frais de ce dépouillement. Les frais énormes que l'on prévoit pour ces publications ont déjà été l'objet de souscriptions de divers gouvernements. L'Autriche-Hongrie, la Prusse, la Bavière, qui déjà subventionnent les célèbres *Denkmaeler*, subventionneront de même le *Corpus*. En France, MM. Ch. Malherbe et Écorcheville, tant du ministère de l'Instruction publique que de l'Institut, espèrent une allocation de 10.000 francs. Il est à peu près certain que le soin de l'impression sera confié à une des grandes maisons d'éditions allemandes ou autrichiennes.

AMÉRIQUE

BOSTON. — Très curieuse, la façon dont on entend jusqu'ici les programmes de musique religieuse, et leur publication, dans les églises des États-Unis. Les procédés de réclame chers aux Américains sont de même appliqués au culte religieux. A Boston principalement, nous voyons, pour les jours de fête, les grands journaux, comme le *Boston Daily Globe*, le *Boston Herald* ou le *Boston Sunday Post* publier, au milieu des annonces financières ou commerciales, ou en dernière heure, les programmes des exécutions religieuses dans chaque église, avec *le nom et le portrait* des officiants et des solistes ! On y voit ainsi, côte à côte, Mgr X... en surplis, et Miss Y... chantant son solo à la tribune de l'orgue. Et, à côté du calendrier des fêtes de la semaine ou du sermon donné par le Révérend Z..., l'annonce du prochain bal du « Club des Dames Catholiques ».

Mais, ces particularités mises à part, qui semblent étranges sans doute pour des Français, et caractérisent si bien les Américains, voici un aperçu du chant dans les

églises catholiqués de Boston. En général, le répertoire est très mélangé. Des pièces sérieuses, — rares, — y voisinent avec des quantités d'œuvres vulgaires ou de mauvais goût, dans lesquelles les solistes en vue charment l'assistance.

A la cathédrale, où l'on peut réunir, en dehors de la maîtrise, un chœur de cent voix, on exécute en général de fort bonnes choses. A Pâques dernières, que nous prenons comme modèle, on a donné la belle messe de *Tebaldini*, l'*Alleluia* du « Messie », l' « Hymne du Souverain Pontife », de Gounod, et une partie du propre en grégorien. A l'Immaculée-Conception et à Saint-Paul, les églises les plus importantes après la cathédrale, c'est surtout Gounod qui fait les frais du service musical : messe *du Sacré-Cœur* ici (ce qui peut passer), *de Sainte-Cécile* là (ce qui ne le peut point), et un certain nombre de psaumes et de motets du même. La messe *de Sainte-Cécile*, en tout ou en partie, est d'ailleurs inscrite au répertoire habituel de ces églises. En dehors de Gounod, les compositeurs de musique religieuse français n'ont guère pénétré à Boston. Tout au plus le *Panis* de Franck et quelques œuvres de l'abbé Chérion sont-elles à signaler.

Le répertoire allemand est un peu plus répandu : une messe de Rheinberger et d'autres motets du même, parmi les céciliens, et la messe de Rinck, parmi les œuvres un peu plus anciennes, représentent la musique vocale la plus sérieuse que l'on fasse en ce genre dans les églises de Boston.

Toutefois, depuis l'année dernière, le grégorien a donné lieu à quelques timides essais, et, à Saint-Joseph, dans le West-End, Palestrina a fait son apparition avec la *Missa brevis*.

Le répertoire d'orgue est malheureusement peu relevé. A part de rares œuvres de Guilmant, Widor et Dubois, pour l'école française, Perosi, Ravanello et Foschini, pour l'italienne, on relève telle *cavatine* (!) ou telle fantaisie sur la *Reine de Saba* (!), pompeusement annoncées pour les jours de grande fête.

En résumé, Boston cherche encore sa voie dans la musique religieuse. C'est une ville où on consomme énormément de compositions : c'est, à coup sûr, la ville la plus musicale des États-Unis, et on y fait d'excellents concerts. L'ensemble des programmes d'église n'est toutefois pas à la hauteur des exécutions profanes ; mais l'ardeur avec laquelle on se livre à cet art, les chœurs facilement recrutés pour les églises, les indices très sérieux que nous venons de relever dans le répertoire, tout cela indique, pour la musique d'église à Boston, un avenir intéressant, et qui sait, peut-être, d'ici à quelque temps, des leçons pour les Européens.

BELGIQUE

TOURNAI. — Le congrès de l'Enseignement moyen, tenu les 11, 12 et 13 septembre, fut l'occasion d'excellentes manifestations de l'art belge ancien. A la messe d'ouverture, messe *Quinti toni*, à 4 voix, d'Orlando de Lassus, et deux motets du même. Le lundi soir un concert d'ancienne musique polyphonique de maîtres wallons des XVe et XVI siècles, par une section de la maîtrise de la cathédrale de Tournai, et le mardi, un concert d'œuvres flamandes illustraient ce congrès. Voici le remarquable programme du concert du 11 septembre.

1. Rondeau, à 3 voix mixtes, Gilles Binchois, de Mons, second maître de chapelle de Philippe le Bon, chanoine et prévôt de Soignies, † 1460.
2. Chanson *Cent mille escus*, à 3 voix mixtes, Guillaume Dufay, de Chimay, chanteur de la chapelle pontificale à Rome, puis de Philippe le Bon, † 1474.
3. *Ave verum corpus Christi*, à 3 voix mixtes, Josquin Deprès, de Condé (?), chantre de la chapelle pontificale, prévôt de Notre-Dame de Condé, † 1521.
4. Chanson, à 3 voix mixtes, Pierre Delarue, chantre des ducs de Bourgogne, † 1518.
5. Motet *Per illud Ave*, à 2 voix égales (inédit), Jean Mouton, de Hollain (?), chantre du roi de France, † 1522.
6. Madrigal *Avecque vous*, à 4 voix mixtes (*inédit*), Nicolas Payen, de Soignies, maître de chapelle à la cour de Madrid, † 1559.

7. Chanson *Jay veu le cerf*, à 4 voix mixtes (*inédite*), Pierre de Manchicourt, de Béthune, maître de chapelle à la cathédrale de Tournai et à la cour de Madrid, † 1564.

8. Madrigal, à 4 voix mixtes, Matth. Lemaistre, de Liége (?), maître de chapelle à la cour de Dresde (Saxe), † 1577.

9. *Sanctus* de la Messe « Benedicta es caelorum Regina », à 7 voix mixtes (*inédit*), Georges de la Hèle, maître de chapelle à la cathédrale de Tournai et à la cour de Madrid, † 1586.

10. Chanson *Joyeusement sans nulz faux tour*, à 4 voix mixtes (*inédite*), Jean Guyot, de Châtelet, maître de chapelle de Saint-Paul, à Liége, et à la cour de Vienne, † 1588.

11. Villanelle *Oh la ! o che buon echo !* à 8 voix mixtes, Orlando de Lassus (Roland de Lattre), né à Mons, maître de chapelle à la cour de Munich, † 1594.

12. Offertoire de Noël *Tui sunt cœli*, à 8 voix mixtes, Orlando de Lassus.

ITALIE

Rome. — L'École supérieure de musique sacrée a brillamment terminé son année, avec trente et un élèves. Le 30 juin, a eu lieu une séance de clôture solennelle. Sur l'orgue offert par le Saint Père, les élèves de la classe du professeur Bozzi exécutèrent chacun un prélude et une fugue de Bach, puis l'ensemble des étudiants donnèrent une sélection de pièces grégoriennes et polyphoniques. Un salut solennel, avec la bénédiction du Très-Saint-Sacrement, suivit la séance ; il comprenait : *Te Deum*, *Oremus pro Pontifice* et *Laudate* spécialement écrits par le maestro Refice, maître de chapelle de Saint-Pétrone, *O bone Jesu*, de Palestrina, *Tantum ergo*, de Goller.

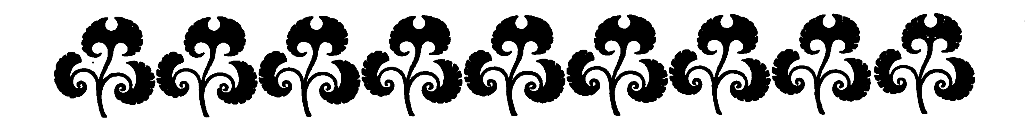
ESPAGNE

Comillas. — A l'Université pontificale, le R. P. Otaño, S. J., rédacteur de la *Musica Sacro-Hispana*, a présidé une très importante séance pour la proclamation des prix offerts pour un concours organisé par cette importante revue. Plusieurs groupes de musiciens d'église, soigneusement choisis, formaient des jurys chargés d'attribuer ces prix, dont plusieurs, offerts par de hautes personnalités, étaient de grande valeur.

Parmi les jurés, signalons Dom Casiano Rojo et Dom L. Serrano, M. F. Pedrell, M. Vicente Goicoechea, etc.

Les récompenses consistaient en : un prix de 250 pesetas, offert par S. G. l'Archevêque de Valladolid pour « le meilleur opuscule qui puisse servir de *Petit Catéchisme* et de *Guide pratique* aux musiciens d'église » ; ce prix a été décerné à Don Blanes, secrétaire de l'évêque de Segorbe ; un prix de même valeur offert par S. G. l'archevêque de Valence, pour une messe à une voix avec accompagnement : à M. l'abbé Julio Valdès ; un prix de 150 pesetas, offert par S. G. l'archevêque de Séville, pour un mémoire historico-critique sur un musicien espagnol ; à Don R. Mitjana, pour son travail sur le *P. Francisco Soto de Langa* (xvie s.), contribution importante à l'étude des *Laudi spirituali*. D'autres prix, offerts par l'archevêque de Burgos, la chapelle isidorienne de Madrid, l'évêque de Zamora, pour des compositions polyphoniques, des harmonisations, des remises en partition de motets anciens, ont été décernés à Don Marraco, maître de chapelle de Saint-Augustin de Barcelone, Don José et Luis Ferré Domenech, l'un 1er organiste, l'autre maître de chapelle de la cathédrale de Tolède, Don Carrascon, et le P. José de Santa Teresa.

Madrid. — Le grandiose congrès eucharistique international tenu à Madrid, fin juin et juillet dernier, a donné lieu à d'admirables exécutions musicales, de maîtres anciens et modernes. Citons, parmi elles : *Salve Regina* à 4 voix et orgue, de F. Pedrell ; *Ave verum* de Mozart, avec le quatuor à cordes ; un *Veni Creator* de Fr. Guerrero, alternant avec le chant grégorien, et une *Villanesca espiritual*, à 4 voix, du même ; *O sacrum convivium* à 6 voix, de Victoria, un autre *O sacrum convivium* à 8 voix en deux chœurs avec orgue de J.-B. Comes (xviiie s.) ; la messe *Papae Marcelli*, de Palestrina.



QUELQUES RAPPROCHEMENTS

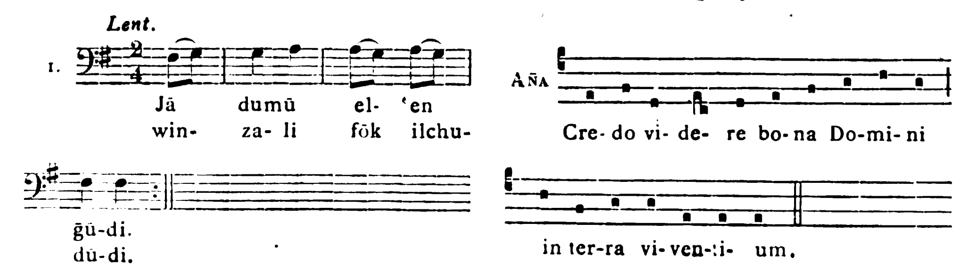
entre des chants populaires orientaux et les antiennes grégoriennes

Dans l'ouvrage de M. le docteur G. H. Dalman, publié il y a dix ans [1], se trouve un choix de très intéressantes mélodies orientales notées en appendice. En parcourant ces petites pièces, on est frappé par les ressemblances évidentes qu'ont certaines d'entre elles avec les antiennes de notre Antiphonaire grégorien. Cependant cela n'a rien d'étonnant, car aucun grégorianiste sérieux n'ignore maintenant — surtout après la magistrale étude [2] de M. A. Gastoué — les relations intimes de rythme et de tonalité qui existent entre le chant grégorien authentique et le chant primitif des Orientaux.

Cette parenté étroite, nous voulons essayer de la faire ressortir une fois de plus, et cela au double point de vue rythmique et tonal, par des rapprochements qui nous semblent vraiment suggestifs.

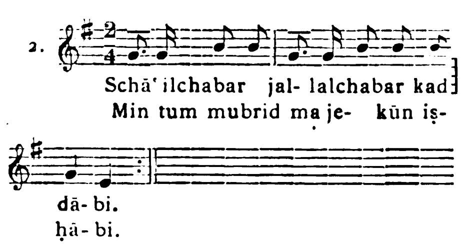
Remarquons d'abord la ressemblance qui existe entre certains chants funèbres et les antiennes du Samedi saint *Habitabit*, *Caro mea*, du 1er Nocturne, et surtout *Credo videre* du 2e Nocturne. Nous transcrivons cette dernière antienne d'après l'édition vaticane (*Officium Defunctorum, in secundo Nocturno*) :

CHANT FUNÈBRE DES HOMMES [3] (*Merğ 'Ajūn*).

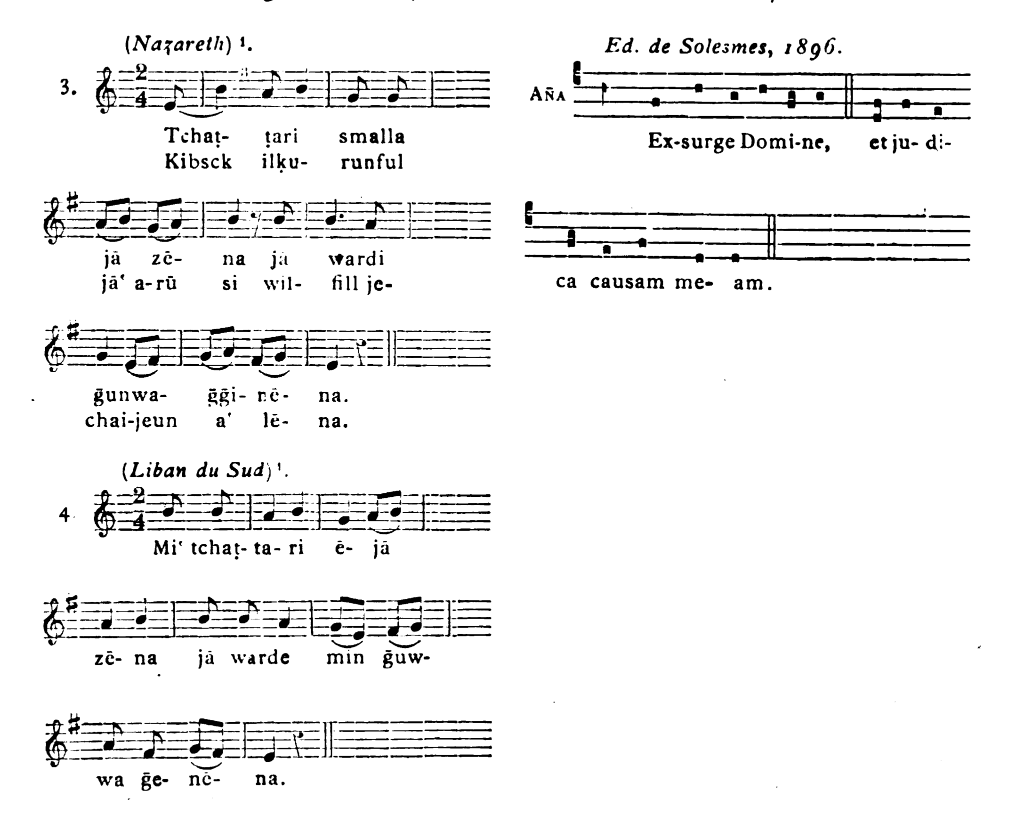


1. *Palästinischer Diwan.* Als Beitrag zur Volkskunde Palästinas gesammelt und mit Übersetzung und Melodien herausgegeben von Gustaf H. Dalman. Leipzig, J. C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1901.
2. *Les Origines du chant romain, l'Antiphonaire grégorien*, avec formules israélites, chants grecs, gnostiques, tableaux de neumes.
3. *Op. cit.*, p. 358.

CHANT FUNÈBRE DES FEMMES (*Merḡ 'Ajūn.*)



On remarquera que le n° 2 reproduit absolument le même motif que notre finale psalmique en E (ou A) du 4[e] mode. De même l'air de danse à la présentation de la fiancée a une ressemblance frappante avec l'antienne *Exsurge Domine* (2[e] Nocturne du Jeudi saint).

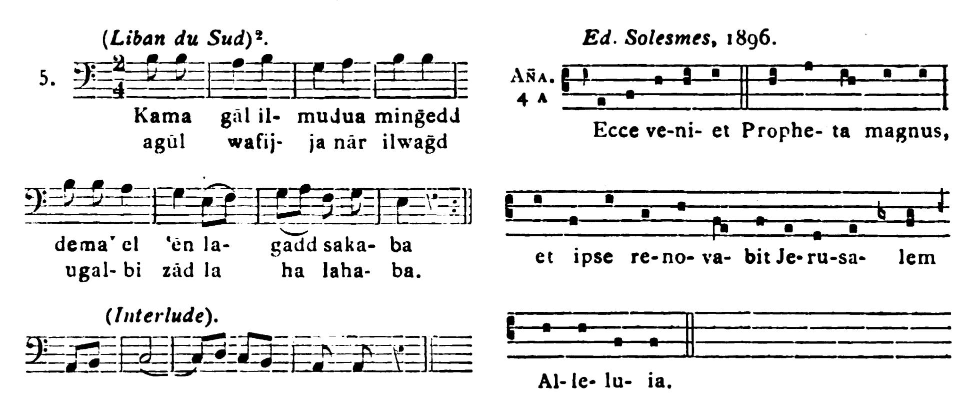


Telle qu'elle est chantée à Nazareth, cette danse se rapproche évidemment de l'antienne reproduite en face. La deuxième version se rapproche plutôt de la transcription de cette même antienne donnée par M. A. Gastoué dans les *Origines du chant romain*, à la page 53. Les échappées finales de la première version sont remplacées dans la seconde par des degrés conjoints.

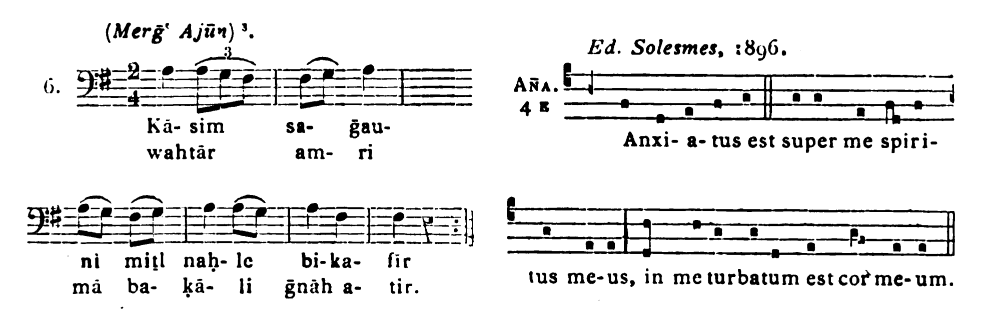
Le refrain suivant se meut certainement dans le même tétracorde

1. *Op. cit.*, p. 356.

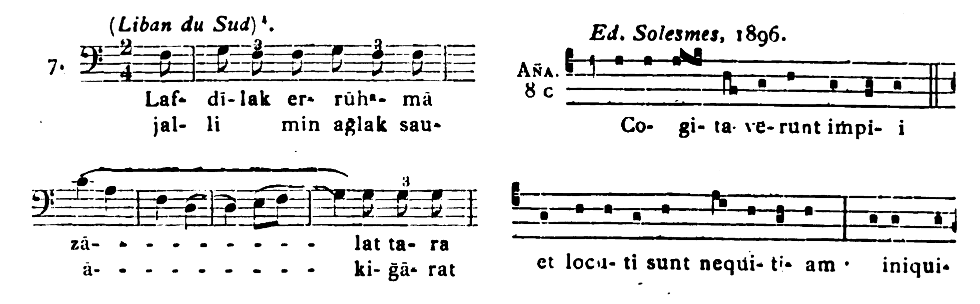
que l'antienne *chromatique Ecce veniet* (1er dimanche de l'Avent) et autres similaires [1]. On remarquera de plus que l'interlude fait sa finale comme le verset psalmique de la même antienne.



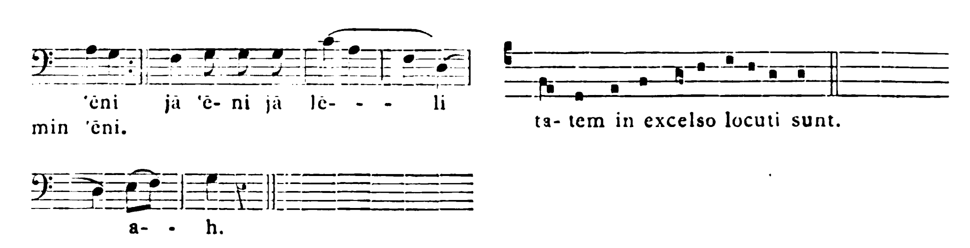
Il semble qu'on comprenne mieux l'antienne *Anxiatus est* des Laudes du Vendredi saint, si on la rapproche du chant suivant :



Nous savons que le 1er et le 8e mode du plain-chant ont le même *ambitus*, et cela explique d'ailleurs les incursions si nombreuses du 1er mode dans le 8e et surtout du 8e mode dans le premier. La chanson notée ci-après dessine parfaitement l'accord de septième reliant les deux modes de notre chant grégorien. Qu'on la compare à l'antienne *Cogitaverunt* (2e Nocturne du Jeudi saint).
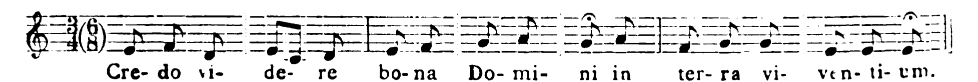


1. On en trouve quatre dans la seule première semaine de l'Avent.
2. *Op. cit.*, p. 358.
3. *Op. cit.*, p. 357.
4. *Op. cit.*, p. 356.

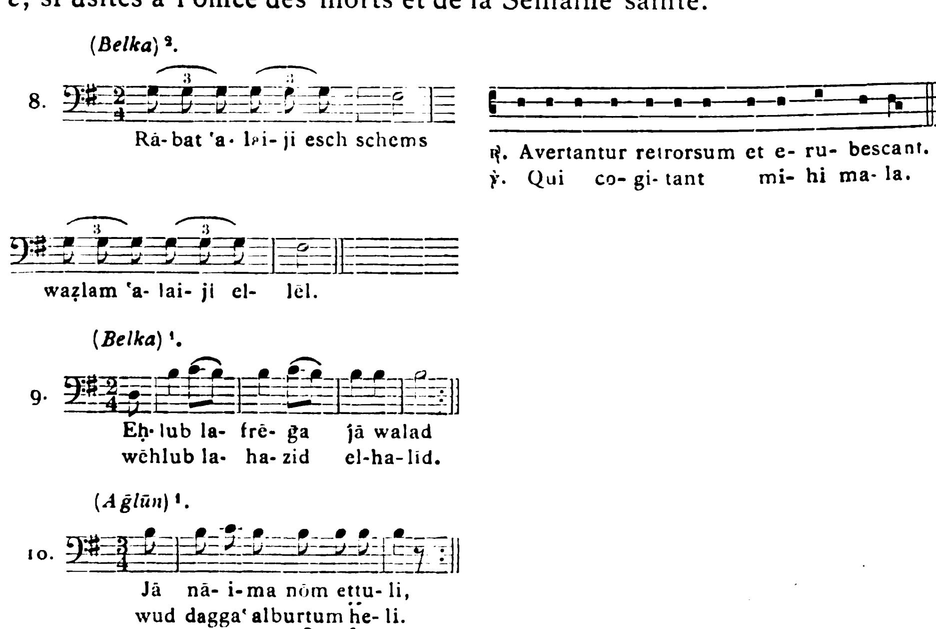


N'est-il pas très probable que les premiers compositeurs chrétiens de l'Antiphonaire grégorien ont emprunté pour célébrer la sépulture de Notre-Seigneur des accents chantés autrefois par les pleureuses dans leurs danses funèbres ? Et si nous n'avons pas nécessairement la reproduction exacte de ce thème, nous en avons certainement le *rappel*.
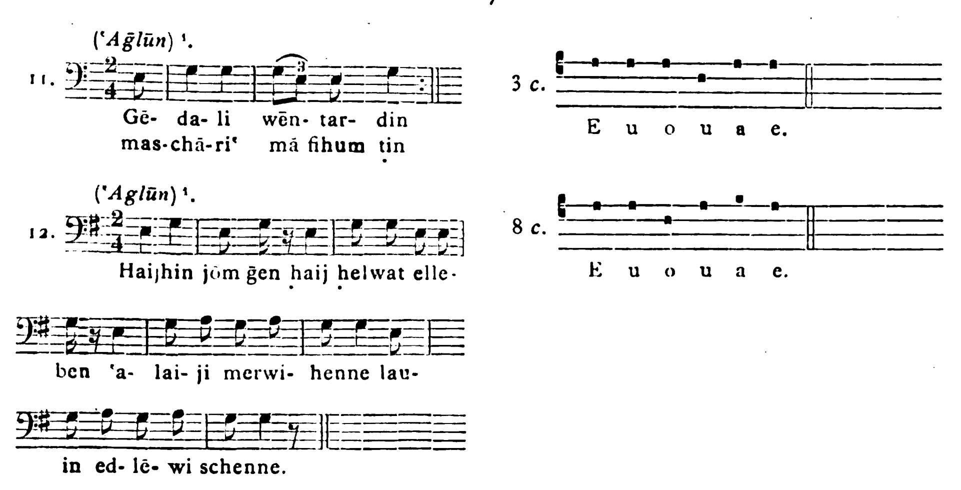
Pour le rythme, on sait qu'une danse n'implique pas forcément un rythme binaire. La plupart des danses populaires, en beaucoup de pays, sont sur des rythmes à cinq temps et plus. Nous pourrions donc rythmer comme ci-dessous l'antienne *Credo videre* déjà donnée plus haut. Cela lui donne un cachet d'antiquité.



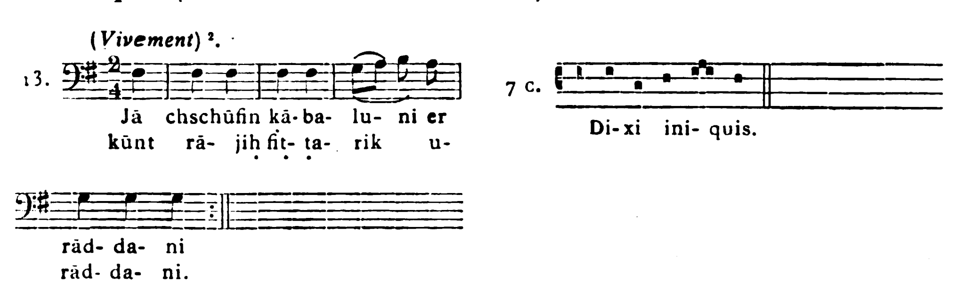
Voici maintenant une série de petits refrains que l'on peut utilement rapprocher des versets chantés après les psaumes de chaque Nocturne pendant la Semaine sainte [1], ainsi que des 8[e] et 3[e] tons psalmiques en *c*, si usités à l'office des morts et de la Semaine sainte.



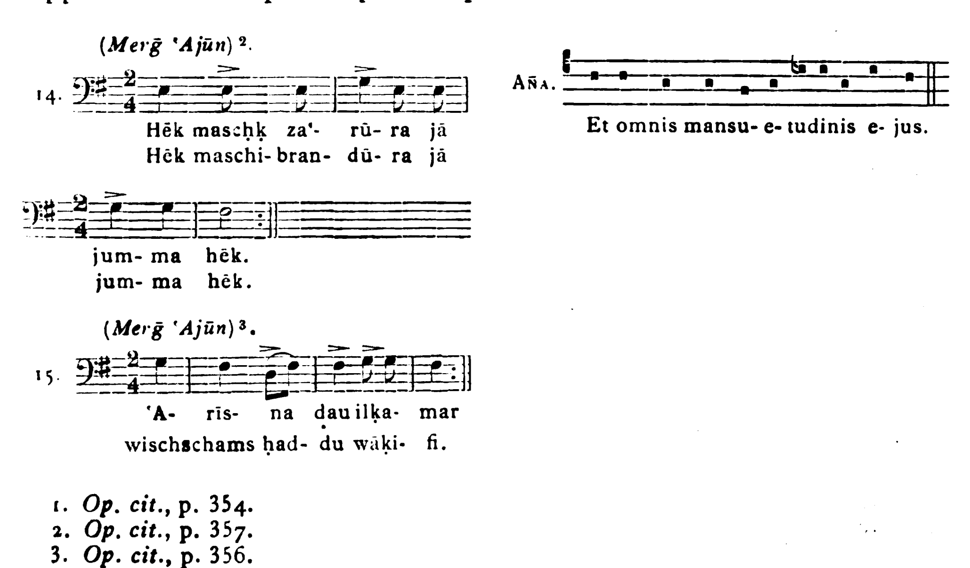
1. L'*Officium Defunctorum* de la Vaticane fait entrevoir l'adoption de la finale des prophéties même pour les versets de la Semaine sainte.
2. *Op. cit.*, p. 354.



Le ravissant petit air qui suit nous rappelle l'intonation de l'antienne *Dixi iniquis* (3[e] Nocturne du Jeudi saint).

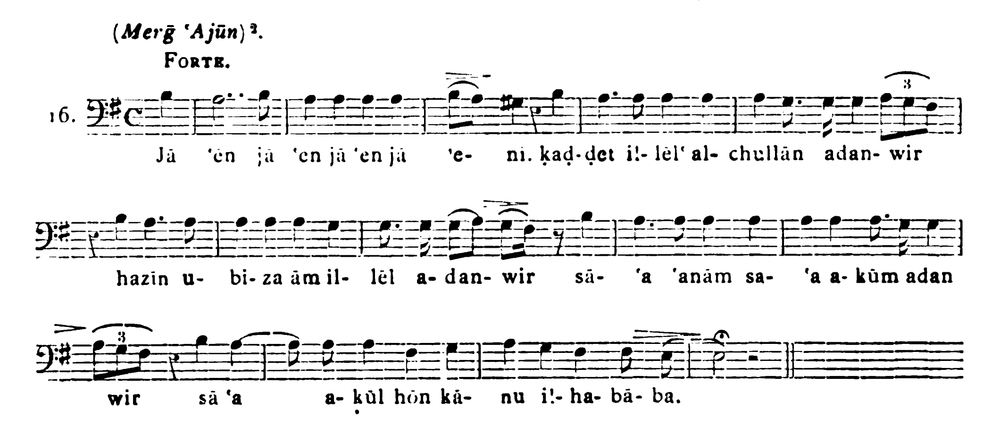


Aux Vêpres de la férie, *per annum*, nous trouvons plusieurs antiennes du 1[er] mode terminées sur la dominante. En voici une de laquelle nous rapprochons deux petites phrases palestiniennes :

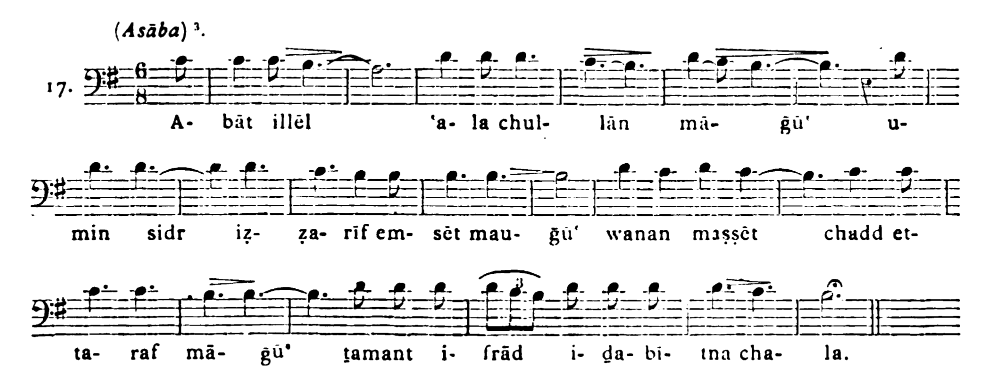


1. *Op. cit.*, p. 354.
2. *Op. cit.*, p. 357.
3. *Op. cit.*, p. 356.

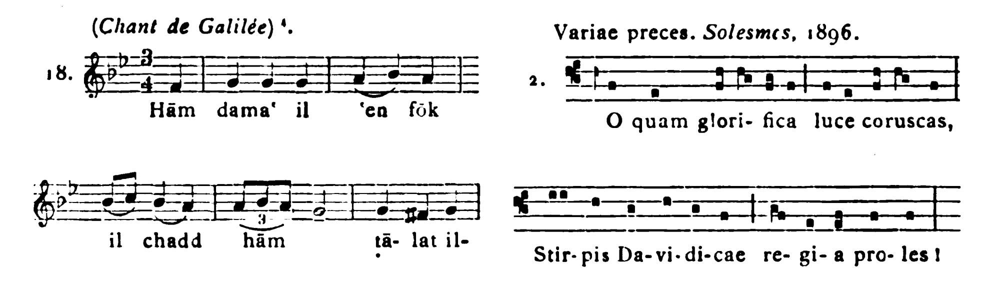
Le récitatif assez développé que nous donnons maintenant a beaucoup de ressemblance avec le *Gloria* des fêtes simples (nº 15 de l'édition vaticane) et surtout avec le chant de la généalogie, à Noël [1].



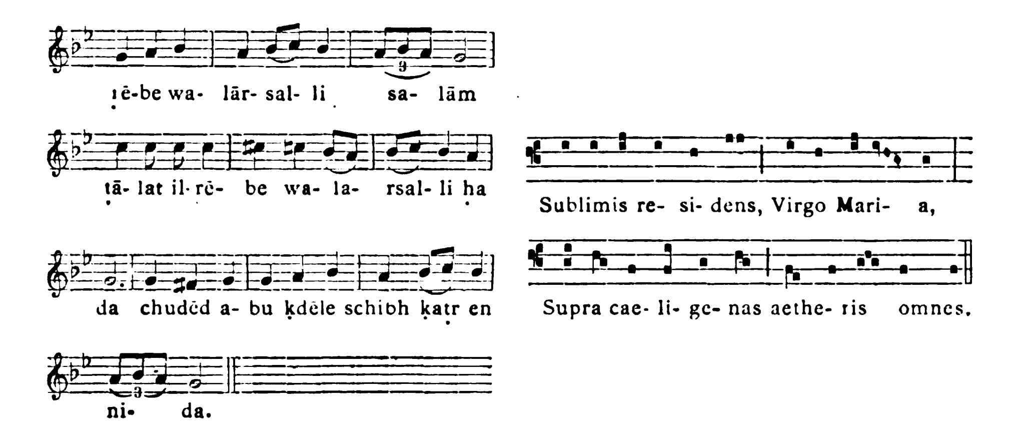
Le chant bédouin qui suit est bien dans le mode *iastien intense*. On peut le comparer, surtout par sa finale, à l'*Agnus Dei* de la messe nº 1, *Tempore paschali* (édition vaticane).



Finissons par une pièce qui non seulement reproduit les intervalles, mais aussi la disposition périodique de l'hymne *O quam glorifica* :



1. On le trouvera dans l'ouvrage de Lapeyre : *les Origines de la notation*. Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*.
2. *Op. cit.*, p. 355.
3. *Op. cit.*, p. 355.
4. *Op. cit.*, p. 357.



Nous souhaitons que les différents rapprochements et comparaisons qui précèdent, vraiment curieux, entre l'antique tradition grégorienne latine, et des chants populaires des peuplades non chrétiennes, inspirent à de plus compétents que nous de pousser plus loin lesrecherches et, s'il y a lieu, les conclusions. C'est tout le but de notre modeste travail.

R. P. Al. Curcio.





Sur la rythmique des neumes dans le « Quid est cantus »

Quelques récents articles publiés dans la *Tribune de Saint-Gervais* ont rappelé la question si souvent discutée de la relation des signes de la notation neumatique avec les sons longs ou brefs de la musique ; et surtout desdits signes aux *syllabes* musicales, longues ou brèves, qui, selon presque tous les auteurs du haut moyen âge, sont à découvrir et dans la musique profane et dans le chant grégorien.

Un document de grande valeur pour la solution de ce problème est le fragment de traité théorique (de date incertaine) connu sous le vocable provenant de sa première phrase : *Quid est cantus*, et publié par le Dr P. Wagner d'abord dans la *Rassegna gregoriana* et ensuite dans son ouvrage *Neumenkunde* (pp. 214-215). Il ne sera donc pas sans utilité de faire un nouvel essai pour élucider la doctrine de cet auteur inconnu, d'autant plus qu'il semble en ce moment que les érudits ne s'entendent guère entre eux sur ce sujet... et qu'en effet, l'un d'entre eux [1] a avoué, avec rare franchise, son impuissance à comprendre les termes, plutôt déconcertants pour lui, de ce document.

L'essai que nous présentons ici est le résultat d'une nouvelle étude : 1° des textes musicaux cités par notre auteur; et 2° du langage de quelques-uns des anciens théoriciens qui semblent jouir d'une affinité prochaine avec celui-ci. Or, nous sommes profondément convaincu de l'insuffisance de plusieurs des explications qu'on en a données jusqu'ici.

Le petit traité débute par un essai sur l'origine de la musique (du chant, *cantus*). Nous nous bornerons ici à en dire que l'auteur établit à sa satisfaction que la distinction des sons longs et brefs est de l'essence même de l'art musical. Les notes ou neumes doivent donc, dit-il, se distinguer en deux groupes, selon qu'ils représentent des sons longs ou brefs respectivement. Citons quelques-unes de ses propres phrases : *De accentibus toni oritur nota, quae dicitur neuma ; si ipsa* [2] *simplex*

1. M. l'abbé Baralli, dans la *Rassegna Gregoriana* (février 1905). Nous ne savons si le distingué grégorianiste est revenu depuis lors sur cet aveu.

2. Il est évident ici que par *ipsa* est signifié non pas le neume, mais le son qu'il dénote ; tandis que le sujet de *facit* et *erit* est le neume lui-même (long ou bref). Le langage de notre auteur est donc incorrect.

fuerit et brevis, facit unum punctum ; si autem longa fuerit, erit producta. Il ajoute : *Sed hic punctus tribus modis ostenditur...* paroles qui justifient notre observation que notre auteur divise les neumes en deux « groupes » selon qu'ils dénotent des sons longs ou brefs respectivement. Évidemment, il fait d'abord une distinction générale des neumes, selon qu'ils dénotent des sons longs ou brefs ; ensuite il les subdivise en neumes divers et particuliers, longs ou brefs. Le *punctus* est le neume bref générique [1], et il se divise en trois espèces. Le neume long générique (*neuma producta*) « montre aussi trois espèces ».

Suppléons maintenant à notre dernière citation les paroles omises, et nous serons en possession des noms que portaient les neumes simples [2] au moment et dans le milieu où ce document fut écrit. Mais c'est précisément ici que surgit la difficulté, dans l'application de ces principes concernant les sons longs et brefs aux manuscrits et livres de chant ecclésiastique. Car les noms employés par notre auteur lui sont pour la plupart particuliers, et quand plus tard il cite certains textes de l'Antiphonaire pour la confirmation de ses théories, il ne place pas les neumes au-dessus des mots cités [3]. Et la question est rendue encore plus compliquée par le fait que, dans certains cas, il est difficile de décider laquelle entre deux ou trois pièces musicales serait celle qui est indiquée par la citation, puisqu'il y a plusieurs pièces qui débutent par les mêmes paroles (e. g. *Euge serve bone*), tandis que dans d'autres cas, nous ne connaissons aucun texte contenant les paroles citées [4]. Nous nous proposons pourtant, en vue de ces problèmes, de donner la solution qui nous paraît la plus raisonnable, traitant d'abord de ce qui est plus clair, et remettant à la dernière partie de notre essai ce qui est plus obscur. Évidemment, si nous pouvons distinguer les formules indiquées par les neumes brefs de notre auteur, de celles qu'il entend par les neumes longs, nous comprendrons sa théorie des sons musicaux longs et brefs.

Nous citerons maintenant les paroles omises :

Hic punctus tribus modis ostenditur, in brevi, et gravi, et supposito. Similiter et longa tribus modis ostenditur, in producta, et acuta, et circumflexa.

Quelles notes ou formules faut-il entendre par ces mots ?

1. Le « son simple et bref » est représenté ici, dit-on, de trois manières.

1. Nous traiterons plus tard, et plus au long, de la signification donnée ici au mot *punctus*.

2. Nous disons « neumes simples » afin d'exclure les ornements (tels que le *quilisma*), et aussi les neumes composés (et nous dénotons comme tels tous les neumes qui comportent plus d'un signe distinct).

3. C'est à dessein que nous laissons de côté le problème des neumes qui se trouvent dans la marge du manuscrit (et aussi ceux qui sont écrits par-dessus les mots *acutus*... etc., dans la première partie du traité et que nous considérons comme de pareille origine) ; car il est généralement admis qu'ils sont de date postérieure, et ils semblent rendre impossible l'explication du document.

4. Renvoyons cependant aux *Origines du chant romain*, où M. Gastoué a très heureusement tenté ces identifications, pages 168 à 170.

Il viendra tout de suite à l'idée de nos lecteurs que ceci peut s'affirmer *totidem verbis* de certaines classes de manuscrits, et peut-être de la majorité des meilleurs et des plus anciens [1] : la note simple et relativement aiguë est indiquée par la ligne oblique ; la note simple et relativement grave est indiquée par la ligne horizontale et plus courte ; et, dans certains neumes composés, tels que le *climacus* et le *pressus*, nous avons une note courte représentée par un simple point. Nous verrons plus tard que le point est certainement le *subpositum* de notre auteur, car par ce mot il indique la dernière note d'un *pressus* ; et ne pouvons-nous pas nous imaginer que ses trois neumes brefs doivent répondre à ce phénomène des manuscrits [2] ? Malheureusement il arrive que les noms *brevis* et *gravis* ne se trouvent pas constamment employés comme noms de neumes particuliers chez les anciens auteurs [3], et, comme nous verrons plus tard, il n'est pas, comme dans le cas du *subpositum*, facile de les identifier par le moyen des exemples de l'Antiphonaire cités plus bas. Il nous faut donc les mettre de côté pour le moment, comme étant entre les parties plus obscures du document.

2. Que faut-il donc penser des trois neumes longs de notre auteur : *producta*, *acuta* et *circumflexa* ? Nous croyons qu'il est possible d'établir la signification d'*acuta* et, par ce moyen, posséder la clef du document.

Le Dr P. Wagner [4] a déjà observé que le mot *acutus* est employé par Aurélien de Réomé pour signifier une combinaison de deux notes dont la seconde serait plus aiguë que la première. Nous avions déjà remarqué ce fait avant que les observations du Dr Wagner sur la nomenclature des neumes eussent attiré notre attention. Mais l'auteur du *Quid est cantus* a une affinité si marquée avec Aurélien, et quant au langage et quant à la doctrine, qu'il est facile de se persuader que l'*acutus* de celui-ci est également l'*acutus* de celui-là. D'ailleurs Jean de Muris se sert de l'expression *acuta liquescens* pour signifier le *podatus* liquescent [5]. Mais dans ce cas au moins, les allusions ou renvois de l'auteur à l'Antiphonaire rendent sa signification claire, car il cite trois exemples de l'*acutus* et dans chaque cas c'est un groupe de deux notes qu'il nous indique, dont la seconde est plus aiguë que la première. Écoutons ses paroles :

1. Cette affirmation peut se maintenir à l'endroit de beaucoup des meilleurs manuscrits italiens, et de tous les manuscrits germaniques, y compris ceux de Saint-Gall ; et une pareille distinction peut s'établir dans les notations lombardes et messines.

2. Il est surprenant de trouver ce fait si souvent négligé ou mal compris par les grégorianistes. La ligne horizontale n'est pas une prolongation, et elle est certainement à distinguer du point. On s'attendrait bien à ce que chaque signe eût son propre nom.

3. *Gravis* se trouve au tableau xxxvii de l'*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, de De Coussemaker ; mais la notation et la terminologie sont, dans ce cas, exceptionnelles.

4. *Neumenkunde*, P. II.

5. Gerb., *Scriptores Eccles. de Musica*, III, p. 202.

Nota quae dicitur tremula [sc. le *quilisma*]... *componitur ex duabus brevibus et acute, ut est*, Ex ore infantium.

Sur la première syllabe du mot *ore*, dans le verset du répons *Ingrediente*, pour le dimanche des Rameaux, nous trouvons précisément, dans l'antiphonaire de Harther [1], deux punctum et un *podatus* dont la première note est *quilisma*. Nous entendons que notre auteur indique par l'*acutus* le *quilisma podatus* [2].

Voici le second passage :

Alia nota quae dicitur coagulata (le *pressus*) *ostenditur ex duobus acutis et subposito, ut est* Beati estis, Sancti Dei. Dans ce passage nous trouvons un *pressus*, sur la syllabe *tis*, formé d'un *podatus* et d'une *clivis* [neume], et il nous faut entendre ici que les deux *acuti* sont bien le *podatus* et la première partie du *pressus* ; et cette *première partie*, de forme identique avec le *franculus*, semble certainement indiquer deux notes, dont la seconde est plus aiguë que la première [3]. Il serait juste de dire ici, pour la justification de notre explication de ces deux passages, qu'une étude attentive de tout le document dont nous nous occupons, montre que notre auteur traite ici de *la combinaison de trois neumes complets, pour former une nouvelle unité*. Il ne veut pas dire que le *quilisma* se compose de deux brèves et d'une aiguë, mais que celui-ci se trouve quelquefois en de telles combinaisons ; et il en serait de même du *pressus*.

Si la signification que nous avons attribuée à l'*acutus* est correcte, nous nous trouvons en possession de l'idée d'un ton musical prolongé ou d'une syllabe longue, telle que le veut notre auteur. Car son affinité avec Aurélien suggère irrésistiblement l'identité de sa *circumflexa* avec la *circumflexio* de ce dernier — un groupe de trois notes [4], et, comme nous croyons pouvoir le prouver, un terme qui, à cette époque, s'appliquait indifféremment soit au *torculus*, soit au *porrectus*. Mais, si c'est là le cas, il s'ensuit que l'autre neume long, la *producta*, doit être la *clivis*. Nous disons « doit être », car, bien que, dans la limite de nos connaissances, le mot ne s'emploie jamais ailleurs pour signifier le neume individuel, et que l'unique renvoi de notre auteur à l'Antiphonaire pour un exemple de la *producta* soit obscur ; pourtant, la *clivis* est si évidemment la seule chose qui manque à sa liste des formules de neumes, primaires en relation tout à la fois avec la hauteur des sons et la quantité, que nul doute, quant à l'identification proposée, ne peut persister dans la pensée de celui qui a saisi les principes théoriques qui sont à la base de ce document. Il est évident que l'explication ici suggérée de la liste des neumes de l'auteur anonyme devrait

1. Page 172 de la reproduction donnée dans la *Paléographie musicale*.

2. Nous donnerons plus tard les raisons pour lesquelles nous nous refusons à reconnaître l'identité de cet *Ex ore infantium* avec l'introït de la fête des saints Innocents.

3. Voyez, pour ce qui est du *franculus* et du *pressus*, l'ouvrage du Dr Wagner, *Neumenkunde*, pp. 49-54.

4. Remarquons cependant que M. Gastoué, *op. cit.*, entend ce mot *circumflexe* du *Quid est cantus* au sens rigoureux, et l'applique donc aux neumes de deux sons.

être soutenue par un commentaire détaillé de tout le document, et d'une exposition de la doctrine des théoriciens du moyen âge sur les différentes espèces de notation musicale. Mais, pour le moment, nous ajouterons seulement une ou deux réflexions qui se rapportent immédiatement à ce que nous venons de dire.

1. Évidemment l'auteur est de ceux qui considèrent le son prolongé ou la syllabe musicale longue, comme un seul son composé, consistant toujours en plus d'une note (dans le sens moderne du mot; les anciens auraient dit *mouvement de la voix*) [1]. Il existe bien des traces d'opinions divergentes sur ce sujet parmi les théoriciens du moyen âge; mais il y a de fortes raisons de croire que celle de l'*Anonymus Vaticanus* est la plus ancienne et la plus authentique. Cet auteur manque absolument de système dans son écriture, mais ce fait est d'un certain avantage; car à travers ses phrases maladroites, nous apercevons plus de la tradition grégorienne primitive, que dans la science des théoriciens postérieurs [2]. Nous nous permettons d'affirmer que le chant ecclésiastique se soumet facilement à l'analyse rythmique, en entendant par sons ou syllabes longs le *podatus*, la *clivis*, le *torculus* et le *porrectus*.

2. Faut-il donc trouver de la difficulté dans un ton long ou une syllabe longue de trois notes? Il y a peu de gens qui maintiendraient que tous les sons grammaticalement longs sont d'égale durée actuelle; et s'il en est qui sont plus longs, il n'est que naturel qu'ils amènent un mouvement additionnel de la voix [3]. Beaucoup de passages, dans le chant ecclésiastique, suggèrent irrésistiblement le traitement d'un groupe de trois notes comme un seul son long, et ne se prêtent que difficilement à une analyse rythmique qui ferait de la dernière note une nouvelle syllabe brève. D'ailleurs, la conception des syllabes de trois notes ou de trois impulsions de voix était familière à la mentalité médiévale [4]. Le sujet demande un traité détaillé; mais, vu les considérations que nous venons de présenter, nous ne croyons pas qu'il y ait une difficulté insurmontable à l'explication que nous offrons de la *circumflexa*, dans le seul fait qu'elle est susceptible d'admettre des sons longs de trois notes.

3. Les neumes, à l'avis de notre auteur, sont des représentations graphiques des mouvements descendants, ascendants ou ondulants de la voix; et la façon de cette représentation est, peut-être, suggérée par les mouvements de la main du chironomiste. Les neumes (quant à la

1. L'érudit Dom C. Vivell est du même avis que nous sur ce point. Voyez la *Kirchenmusik* de Paderborn, oct. 1905.

2. Il faut user d'une grande précaution envers les traités des musicologues du xe siècle et en deçà. Les compositions de cette époque diffèrent largement, au point de vue du style et surtout du rythme, de celles de la période primitive; et ce fait devrait nous prévenir contre l'application des théories d'une époque postérieure à la musique plus ancienne.

3. La dernière note d'un *Torculus* ou d'un *Porrectus* se trouve être souvent de la nature d'une anticipation de la syllabe suivante, ou bien d'un élargissement de la précédente.

4. Vid. Gerb., *op. cit.*, I, pp. 275 ss.

forme) ne sont pas dérivés des accents grammaticaux, bien que ceux-ci, de même que les gestes du chironomiste, retrouvent leur origine commune dans les variations de la voix humaine énonçant les paroles ou les sons. Par conséquent, le neume *acutus* ne représenterait pas l'accent grammatical aigu, mais bien le mouvement ascendant de la voix en chantant.

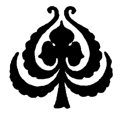
4. Il ne nous semble pas qu'il faille rechercher dans ce document une référence aux signes dits « romaniens ». L'idée rythmique ou métrique des neumes est très en vue chez l'*Anonymus Vaticanus.* Mais le rythme ou le mètre se retrouve dans les neumes mêmes ; il est de leur nature de représenter les éléments rythmiques (sons longs ou brefs) ; leur forme est déterminée autant par les éléments métriques que par les éléments mélodiques du discours et du chant. A tel point notre auteur est-il préoccupé de la valeur métrique de ces unités sonores que, en parlant plus tard des neumes composés, il applique le mot *brevis* indifféremment à chacune de ces trois formes du neume bref, qu'il avait auparavant distinguées les unes des autres [1].

Il est évident que l'importance qui s'attache au document que nous venons de discuter dépend largement des questions qui restent à résoudre quant à sa date et à sa provenance. Mais nous croyons en avoir assez dit pour justifier notre conviction qu'il est utile de faire une étude nouvelle de son langage et de sa signification.

Rev. J. V. Reade.

(*A suivre.*)

1. Nous en avons déjà cité un exemple : la référence à *Ex ore infantium.* La susdite proposition, pourtant, demande à être prouvée.





Lès auteurs présumés du « Salve Regina »

L'analyse des premiers documents relatifs aux origines du *Salve Regina* [1] a pu nous permettre de constater qu'un témoignage ne s'impose, ou du moins ne doit être accepté comme vraisemblable que s'il procède d'une source originale *sérieuse* et non démentie par ailleurs.

C'est en partant de cette considération que l'on doit regarder comme récits de pure fantaisie tout ce qui a rapport à la triple invocation finale du *Salve* ; de même, aussi, les détails donnés par Jean l'Hermite dans une narration dont le fond seul peut et doit être vrai, si l'on accepte les correctifs très visibles d'Aubri de Trois-Fontaines. Ce dernier seul paraît mériter entier crédit : en outre, sa déposition est corroborée par un autre témoignage contemporain, et qui semble bien indépendant.

D'autre part, nous avons dans les textes des chroniqueurs et des liturgistes un complément d'informations dont il faut savoir tenir compte. Mais quelle autorité leur attribuer ? C'est là que l'on se heurte à de véritables difficultés. Les mêmes attestations, rejetées comme dérivant l'une de l'autre, sont considérées, suivant les besoins de la thèse, comme des témoignages de première valeur émanant de sources *sûrement* différentes.

On trouve cet esprit de système particulièrement développé dans un travail de très réelle érudition, malheureusement défloré par de continuelles contradictions et des hypothèses trop ingénieuses pour avoir quelques chances d'aboutir à un résultat certain. Dès le début, l'auteur se pose en *vengeur* d'une *tradition* : et c'est assurément une disposition des moins favorables pour juger avec l'impartialité voulue. Nous aurons souvent recours à cette volumineuse brochure : c'est une mine de documents. Voici son titre :

Memoria sobre el autor de la « Salve » per el Dr. D. Eladio Oviedo Arce, catedratico de Historia eclesiastica, Patrologia y Arqueologia sagrada en la Universidad pontificia de Santiago. (De la cronica del 6o Congresso Catolico Español de 1902.) Compostella : Imp. y Enc. de seminario, 1903, in-8o 52 pp.

1. Voir les études précédentes sur *En marge d'une antienne*, dans les précédents numéros.

Les autres monographies importantes du *Salve* sont les suivantes :

Dom Pothier : *Le Salve Regina*, dans la *Revue du chant grégorien* [Grenoble, mai 1902, pp. 145-152] ;

W. Brambach : *Die verloren geglaubte Historia de sancta Afra Martyre und das Salve Regina des Hermannus Contractus*, Karlsruhe, ap. Groos, 1892. — In-fol., 8 planches, 17 pp.

Dom Anselme Schubiger : *Le Salve Regina d'Einsiedeln*, paru dans la MAITRISE, organe de MM. Niedermeyer et d'Ortigue. 1856.

Abbé H. Fraisse : *Adhémar de Monteil, évêque du Puy* [1] [*Semaine religieuse du Puy*, 1882-1883 = 48, 63-4, 79-80, 95-6, 127-128, 159-160 ; 223-4, 271-2, 287-8 ; 303, 319, 335, 351, 382, 431, 447, 478, 543-4, 575-6, 606-8].

Et plus récemment :

A. Gastoué, *Le Salve Regina, ses origines et son histoire*, dans l'*Écho de N.-D. d'Avioth* (cf. pl. haut).

P. Wagner, *Eine bisher noch nicht veröffentliche Legende über die Entstehung des Salve Regina* (*Theol. Rev.*, 1903, n. 7, p. 101-105, 214-215) ; et : *Das Salve Regina* (*Gregor. Rundschau*, 1903, nos 5 et 6).

La plupart de ces travaux sont de véritables thèses qui toutes s'appuient sur les mêmes textes. Pour éviter toute digression inutile, le plus simple paraît donc d'examiner successivement les différents documents historiques et liturgiques qui nous sont parvenus sur ce sujet. Après avoir établi des données critiques, il sera plus aisé de mettre un peu de clarté dans une question aussi complexe.

A. — HONORIUS, DE L'EGLISE D'AUTUN [ou plutôt d'Augsbourg, écrit entre 1122 et 1137 ; cf. Molinier, *Sources Hist. de France*, t. II] :

« *Graduale* et *Alleluia* Ambrosius composuit : sed Gregorius papa ad missam cantari instituit. Qui etiam in festivis diebus *Neumam*, quæ iubilum dicitur, iubilare statuit. Sed abbas Nokkerus de Sancto Gallo sequentias pro neumis composuit : quas Nicolaus papa ad missas cantari concessit ». [*Gemma Animae*, lib. I, ch. LXXXVIII, ap. Migne, t. CLXXII, col. 573] [2].

B. — ROBERT PAULULUS (1174-84), ministre de Théobald III d'Heilly, évêque d'Amiens (1169-1204) :

« Qui [Damasus] etiam in festivis diebus Pneuma quod Iubilum dicitur cantare statuit. Sed abbas Notherus de Sancto Gallo sequentias pro pneumis composuisse legitur ; quas Nicolaus papa ad missam cantari concessit. » [P. L, t. CLXXVII, de *Officiis ecclesiasticis*, lib. II, ch. XI, col. 417] [3].

1. Je n'ai pu avoir communication de cette étude. M. Arsac, directeur de la *Semaine* du Puy, et à qui je dois la connaissance de la thèse de M. Oviedo Arce, n'a pu me la procurer. Mes recherches ont été tout aussi infructueuses dans plusieurs communautés du Puy. On peut réparer cette lacune en consultant la brochure de M. Arce ou encore le travail récent de M. d'Adhémar-Labaume : *Adhémar de Monteil*, pp. 49 [chez l'auteur, à Clamart Seine].

2. Nous citons la *Patrologie* de Migne, de préférence à Hittorp, qui se trouve moins aisément. Ce texte et le suivant n'ont d'intérêt que mis en parallèle avec les autres documents : c'est pourquoi nous le mentionnons.

3. Il est assez difficile de déterminer à quelle époque Robert composa son ouvrage. On rencontre son nom dans des actes, pour la première fois en 1174. Il est possible qu'il ait occupé sa charge dès 1169, et peut-être aussi le *de Officiis* est-il antérieur à cette date. C'est pour la seule commodité du texte que nous le plaçons avant Jean Beleth, qui dans la première hypothèse aurait écrit son *Rationale* avant lui. Pendant longtemps on a faussement attribué ce traité à Hugues, écolâtre de Saint-Victor (1133-1141).

C. — JEAN BELETH, théologien, à Paris [avant 1165] :

« Fertur Notgerus abbas apud Sanctum Gallum, natione Teutonus, *primo* sequentias composuisse, atque eas postea in Ecclesia cantari institutum fuisse per Nicolaum summum Pontificem. Post hunc autem dicitur Hermannus Conctractus, *inventor astrolabii* fecisse *duas has* : *Rex omnipotens, die hodierna*.., et *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, etc... » [P. L., t. CII. *Rationale divinorum officiorum*, ch. XXXVIII, col. 46.]

D. — SICARD, ÉVÊQUE DE CRÉMONE (1185-1215), écrit une *Chronique* en 1213 :

« Nocherus abbas Sancti Galli, *prius* sequentias *pro neumis ipsius alleluia* composuit, et Nicolaus papa ad missam cantari concessit, sed et Hermannus Contractus, qui fuit *inventor astrolabii*, fecit : *Rex omnipotens, die hodierna*, et *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*. » [P. L., t. CCXIII, *Mitrale*, lib. III, ch. III, col. 103][1].

E. — AUBRI, MOINE CISTERCIEN DE TROIS-FONTAINES, écrit dès 1227 une remarquable chronique complétée, quant à certains détails étrangers à notre sujet, après 1251. Cf. Molinier, *Sources hist. de France*, t. III, Picard, 1903. Voir : *Le Salve et sa diffusion par S. Bernard*.

F. — ALPHONSE X, DIT LE SAGE, né en 1221. Roi de Castille et de Léon en 1252, des Romains en 1257. † avril 1284 : *Cantigas de Santa Maria de Don Alfons el Sabio, las publica la Real Academia Española*. Madrid, 1889, chez Don Luis Aguado, 2 gr. in-4°.

Tome II, p. 363. Cantique 262 : « *Como santa Maria guareçen no Poy huã moller que era sorda et muta*. » — Voir plus loin le texte : le *Salve* fut chanté pour la première fois au Puy-en-Velay [2].

G. — JACQUES DE VARAZZE, ARCHEVÊQUE DE GÊNES [1228-1298], écrit sa *Légende dorée* vers 1255 :

« Nocherius Abbas sancti Galli sequentias *pro neumis ipsius Alleluia* composuit - Sed Nicolaus papa ad missas eas cantari concessit. Hermannus Contractus Teutonicus fecit *Rex omnipotens* et antiphona *Alma Redemptoris mater* et *Symon Bariona. Petrus vero de Compostella episcopus fecit Salve Regina*. Sigebertus tum dicit quod Robertus rex Francorum fecit sequentiam *Sancti Spiritus assit nobis gratia*. » [LONGOBARDICA HISTORIA, *de sancto Pelagio Papa*. — Cf. infra.]

H. — GUILLAUME DURAND, né à Puy-Moisson [Hérault] 1230-1296. ÉVÊQUE DE MENDE en 1286, époque vers laquelle il achevait la rédaction du *Rationale* :

« De prosa seu sequentia. Nocherius abbas sancti Galli in Theutonia, *primo* sequentias *pro neumis ipsius Alleluia* composuit, et Nicolaus papa ad missas cantari concesist. Sed et Hermannus Contractus Teutonicus, *inventor astrolabii*, composuit sequentias illas, *Rex omnipotens* et *sancti Spiritus* .. etc. et *Ave Maria gratia*, et antiphonam *Alma Redemptoris mater*, e *Simon Bariona. Petrus vero compostellanus episcopus fecit illam Salve Regina misericordie, vita, dulcedo et spes nostra, salve*.

1. La chronique de cet auteur a été donnée à nouveau dans les *Monum. Germ. hist.*, t. XXI des *Script.*, 1902, in-4°. Pour le savant éditeur, M. Holder Egger, le *Mitrale* ne serait pas de Sicard.

2. « Ce royal troubadour, nous dit le regretté Pierre Aubry, mourut en 1284. Trois manuscrits nous ont conservé la musique des *Cantigas*. L'un est à la Bibliothèque Nationale de Madrid, où il porte la cote 10069 : ce manuscrit serait contemporain du poète et porte des annotations, qui, au jugement des paléographes compétents, pourraient être de la main même du roi. Les deux autres sont à la bibliothèque du palais de l'Escorial (j. T. I., et j. 6, 2.) ; ils ont été écrits *également dans la seconde moitié du XIII*e *siècle*. Nous avons personnellement étudié ces trois manuscrits, qui sont le plus vaste répertoire de mélodies mesurées du moyen, âge... » Cf. P. A. *La Rythmique musicale des Troubadours et des Trouvère*, Paris Champion, 1907, pp. 38, et deux phototypies. — Voir pp. 34, 35, 36. Ces indications auront leur utilité dans la suite de notre étude.

Ad te clamamus., etc... » [RATIONALE DIVINORUM OFFIC. pars IV, cap. XXII, édition de M.D.L.XV. sans nom d'éditeur, p. 123.]

J. — GERVAIS RICOBALD DE FERRARE, circa 1312 [écrit en 1296-97.]

« Notherius abbas sancti Galli sequentias *pro neophitis* (solempniis ? propose M. Oviedo Arce) *ipsius Abbatiæ* [Alleluia dans un autre codex] composuit [al., primus...] sed Nicolaus papa ad missam eas cantari concessit. H. C. Teutonicus fecit *Rex omnipotens* et *Ave Maria* et *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, et antiphonam *Alma Redemptoris* et *Simon Bariona*. Quidam scripsit quod Robertus Rex Franciæ fecit *Sancti Spiritus, nobis adsit gratia. Petrus vero de Compostella episcopus edidit Salve Regina Maria* » [al., etc.].

[POMERIUM RAVENNATIS ECCLESIÆ SEU HISTORIA UNIVERSALIS, ad an. circiter 700-1297 ap. Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. IX, col. 114, ad an. 1297.]

A'. — JACQUES-PHILIPPE FORESTI DE BERGAME, Augustin, 1434-1520. Il écrit en 1483 :

Ad annum 1049 :

« HERMANNUS quoque CONTRACTUS, patria Alemanus, ingenii praestantissimus vir, tempestate hac, multos edidit hymnos, et in honorem virginis Mariae nonnullas celebresque composuit laudes. Sed et de quadratura circuli... etc. » (f° 104 v.)

Ad annum 1121 :

« PETRUS ET ARCHIEPISCOPUS constantinopolitanus [en marge, manuscrit : COMPOSTELLANUS] per idipsum tempus eruditione, fide conversatione et moribus insignissimus fuit... Hic eum beatissimæ Virginis Mariæ devotissimùs esset, nonnulla in eius laudem composuit. *Et potissimum* SALVE REGINA MISERICORDIÆ *compilavit.* » (f° 112 r § ult.).

Ad annum 1049 :

« HERMANNUS præterea CONTRACTUS... [même texte à deux ou trois mots près].. multos et quidem egregios composuit hymnos.... laudes composuit ; *inter quas* SALVE REGINA MISERICORDIÆ *praecipua habetur.* » (f° 252 v).

Ad annum 1121 : [même texte]... nonnulla in eius laudem composuit. »
Le paragraphe relatif au Salve est supprimé (f° 260 v).

Ces textes sont empruntés aux deux premières éditions de l'ouvrage intitulé : *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi usque ad an. 1482*, libri XV. Venise, ap. Bern. de Benaliis, 1483, f°. Cf. *lib. XII.* — *id.*, seconde édition, revue et corrigée : Brescia, 1485, f°.

B'. — JEAN DE TRITTENHEIM, O. S. B. 1462 † 1516 [moine en 1482, abbé de Spanheim, l'année suivante].

« Hermannus qui dicebatur Contractus, *monachus cœnobii sancti Galli*..... philosophus, poeta, astronomus, rhetor et musicus, nulli suo tempore secundus, trium linguarum græcæ, latinæ et *arabicæ peritissimus*, « scripsit carmine et prosa multa præclara volumina », de quibus ego tantum reperi subiecta, videlicet : « De musica, de monochordo », de sex ætatibus mundi [chronicon], de compositione astrolabii, de utilitate astrolabii... de quadratura circuli... « Hymnos et prosas varias ». Composuit etiam dulci et regulari melodie cantus et prosas pulcherrimas, « e quibus est illa de beata Virgine Maria dulcissima, *Salve Regina* » : et Alma redemptoris mater et cæteræ quarum copiosus est numerus. Transtulit etiam nonnulla Græcorum... »

Catalogus script. Ecclesiastic., écrit et publié en 1494, à Mayence ; cf. ch. CXXI. Autres éditions : Paris, 1512, in-4°. *ibid.*, 1546] [1]. Voir aussi le *De Viris*

1. Mentionnons tout de suite les sources de Dom Schubiger : *a*) *Les Annales d'Hirsauge*, de Trithème ; *b*) *une vieille chronique manuscrite de Reichenau.* L'auteur ne donne pas d'autres détails, sinon que dans ce ms. se trouvent consignés les différents travaux de Contract. Je ferai simplement remarquer que la prétendue chro-

illustribus O. S. B. lib. II, 184., Cologne, 1575.— *De luminaribus Germaniæ sive Catalogus illust. virorum Germaniam..... exornantium*, ch. XLI. Mayence, 1495. — *Chronicon cœnobii Hirsaugiensis*, Bâle. 1559, in-f°.

C'. — FR. CLAUDE DE ROTA [1] : « Hermannus Contractus... *Salve Regina.* » Cf. texte G.

DE MOCHARES (Ant.) : « sed et Hermannus.... Cf. texte H. [1]. »

EXAMEN DES DOCUMENTS. — Les deux premiers textes sont l'origine de la plupart des autres. Comme on peut le voir, B est une copie littérale de A. Au contraire, C' est une rédaction très personnelle qui fournit de nouveaux éléments ; elle semble inspirée dans sa première partie de A et B. Le texte D copie B et C ; ceci est visible dans la reproduction de l'expression *inventor astrolabii*, que Beleth est le premier à employer. Durand de Mende n'est donc pas l'auteur principal de cette erreur, si cette affirmation n'a pas sa raison d'être ; mais c'est une preuve de plus à l'appui de la typique appréciation du R^me^ Dom Cabrol : « Son *Rationale*, sorte de somme liturgique, est *surtout une compilation des études antérieures avec un commentaire mystique* où l'auteur donne à l'explication symbolique une place vraiment exagérée. *Ses principes* qui ont égaré certains auteurs au XIXe siècle, ne *doivent être acceptés que sous bénéfice d'inventaire* [2]. »

nique n'est autre que cette même notice de Jean de Trittenheim. Les textes donnés par Dom Schubiger sont désignés dans notre citation par des guillemets. Est-ce le document qui a servi à la rédaction du *Catalogue des écriv. ecclés.*, et peut-être aussi à l'Augustin Philippe de Bergame, ou plutôt ce fragment ne serait-il pas emprunté à l'ouvrage du bénédictin allemand ? Je croirais plus volontiers à cette dernière hypothèse, d'autant que les sources de Jean de Trittenheim sont très diverses, à ce qu'il semble, et, de plus, incomplètes sur des points connus de tous. Si la fameuse chronique reproduit toutes les erreurs contenues dans le texte que nous donnons, elle est inutilisable, comme nous le verrons. D'ailleurs, de toute façon, ce document ne *prouverait* rien et ne semble pas bien ancien. On doit ranger dans la même catégorie le codex san-gallien n° 546, f° 50, cité par le même auteur, comme du début du XVIe siècle (postérieur à la publication de Trithème !) et qui est presque une copie du texte G. pour le passage en question. — L'opinion de Glaréan (dans son *Dodécachorde*) exprimée, du reste, comme un *on-dit*, n'est pas une *preuve*.

1. C'. — Les deux témoignages cités sous cette lettre sont ordinairement donnés par les écrivains espagnols à propos de Pierre de Compostelle, et notamment par la *très pseudo-chronique* du pseudo-Luitprand (cf. art. précéd.), avec notes du P. de la Higuerra (P.L, t. CXXXVI, col. 1127-8). Mabillon les cite aussi à propos des quatre sermons sur le *Salve*, faussement attribués à saint Bernard : « *in notis ad pseudo-Luitprandum*, Cl. de Rota, ch. CXXXVII, p. 451 » (?) Est-ce le titre d'un ouvrage de cet auteur, ou la page d'une édition de la pseudo-chronique *avec notes* de la Higuerra ? Toujours est-il que je n'ai vu aucune mention de ce genre sous le nom de Claude de Rota, et dont les bibliothèques n'ont le plus souvent que sa recension de la *Légende dorée* [Lyon, 1526, Rouen, 1546, f°].

Je n'ai pu trouver l'ouvrage de de Mochares. J'ignore donc si ce titre donné par les auteurs en question : « *lib. IV, de Institutione christ. relig.* » est celui d'une œuvre spéciale, ou simplement d'un des chapitres de son *de Sacrificio missæ* (8°, Paris, 1562). Cet ouvrage, qui eut le plus de succès, est, au sentiment de Dom Guéranger (*Inst. lit.*, I 475) et du P. Lacombe (*Man. des sc. eccl.*, Paris, 1850), le moins indigeste et le plus scientifique d'une œuvre indigeste et sans valeur. De Mochares s'appelait en réalité Antoine de Mouchy, recteur de l'Université de Paris et grand inquisiteur (1494-1574).

2. *Introduction aux Études liturgiques*, p. 38. — Bloud, Paris, 1907.

Pour le texte H, Durand reproduit C, D, et *complètement*, sans doute, G; sûrement, en tout cas, au sujet de l'auteur du *Salve*. Son témoignage n'a donc *aucune* valeur, indépendamment des critiques de l'*Histoire littéraire :* l'auteur ne précise pas, en effet, l'époque à laquelle vécut Pierre de Compostelle; mais l'erreur vient d'autre part. Remarquons enfin — ceci a son importance, car, pour M. Arce, l'opinion de Durand fait loi — que le texte G est antérieur d'au moins trente ans à H [1].

Le document J copie lui aussi littéralement G. Mais M. Arce, qui ignore ce dernier, n'en soutient pas moins que les témoignages de Durand et de Ricobald sont décisifs au sujet des origines du *Salve*. « M. Brambach, remarque-t-il, comprenant tout le poids de ces autorités si décisivement favorables à notre saint (?) Pierre [de Compostelle], émit l'opinion qu'elles procédaient d'une même source. » C'est insoutenable, ajoute-t-il, car « Durand nous apparaît ici comme un simple narrateur, alors que Ricobald se révèle de plus comme critique [2] ». Ne corrige-t-il pas Jean Beleth au sujet de la séquence *Sancti Spiritus* (!)?... Après ce que nous avons dit plus haut, nous reconnaîtrons facilement que H et J sont en effet très indépendants, par rapport l'un à l'autre; toutefois ils offrent par ailleurs tous les caractères d'une copie servile, presque inintelligente, d'autres documents : c'est assez pour en infirmer la valeur.

Quant aux deux textes de C', ils reproduisent eux aussi G et H. En dehors d'Aubri et d'Alphonse X, il reste donc quatre témoignages procédant de sources différentes et dont deux au moins servent de base à ceux que nous venons de rejeter.

C'est un travail très personnel; l'auteur distingue nettement entre ce qu'il a appris par les écrits antérieurs (A et B) et ce qu'il doit à la *tradition* orale : *Fertur, dicitur*; mais de plus, il ne donne pas à son affirmation une importance exagérée. Le premier, il nous parle d'Hérimann Contract comme étant l'auteur de séquences, ayant bien soin de ne pas

1. Guillaume Durand passe presque toute sa vie en Italie. Après avoir pris ses grades de docteur à l'Université de Bologne, il enseigne le droit canon dans cette même faculté, ainsi qu'à Modène. Il compose d'abord un *Speculum iudiciale* en 1271, et l'aurait refait entre 1286 et 1291. En 1265, il abandonne sa chaire pour devenir chapelain de Clément IV. Nous le retrouvons au concile de Lyon (1274) en qualité de légat de Grégoire X. Nommé évêque de Mende en 1286, il venait alors de terminer le *Rationale*. Il ne prit d'ailleurs possession de son siège qu'en 1291. C'est dire que sa formation littéraire et historique ne s'est nullement ressentie des écoles et des traditions françaises. Cf. *Hist. litt. de France*, t. XX, 411-497; *Gallia Christ. nova*, I, 94 et seq.; *Hist. du Languedoc*, anc. éd., IV, pp. 73 et seq., 547-9.

Quant à l'ouvrage de Jacques de Varazze, « sa célèbre *Légende dorée*, dit le P. Poncelet, date de 1260 environ » [*Anal. boll.*, t. XXIX, 1910, p. 24] et il ajoute (note 1): « les données précises manquent pour déterminer sûrement cette date. Le dernier qui se soit occupé de la question place la composition du recueil entre les années 1244 et 1264. » Cf. P. Ephr. Baumgartner, dans *Archivum Francisc. histor.*, II, p. 18-19 [1909]. En présence de cette indécision, nous croyons pouvoir conserver la date de 1255, proposée par M. Téodor de Wyzewa (*Légende dorée*, Perrin, 1902), qui s'appuie du reste sur d'excellentes raisons; c'est de plus un *milieu* entre deux dates extrêmes.

2. *Loc. cit.*, p. 41.

comprendre sous cette dénomination des œuvres d'un tout autre caractère, comme sont les antiennes.

G. — Je n'ai trouvé qu'une seule fois citée l'affirmation de Jacques de Varazze au sujet du *Salve*. Ce document semble bien la source première de tous ceux qui attribuent la composition de ce chant à Pierre de Compostelle. La *Légende dorée* n'est plus, grâce à Dieu, entourée du dédain dont elle a trop longtemps joui auprès des savants. Aussi, sans toutefois en exagérer l'importance, doit-on tenir compte de l'information reconnue de l'auteur, et, dans une assez grande part, de son sens critique[1]. Le texte que nous avons donné est emprunté à l'édition latine parue en 1510 chez Étienne Balam, à Lyon (4°). Il nous semble en effet plus correct que celui de l'édition de 1517 (*Legenda Sanctorum*, Lugduni, 4°) et surtout offre moins d'inexactitudes que la *Longobardica historia* publiée en 1516 à Hagenau, et dont la recension de Claude de Rota n'est que la reproduction. L'édition de 1517 substitue à Herimann Contract le nom de Germain de Trèves, personnage inconnu. Elle lui attribue le *Sancti Spiritus*, dont ne parle pas l'édition de 1510 [et pour cause, puisqu'il en est question deux lignes plus loin]; en revanche elle supprime l'antienne *Simon Bariona*, mais ajoute la mention d'un *Ave Maria*. On y trouve aussi l'allusion à un passage de Sigebert de Gembloux. Dans l'édition d'Hagenau, le *recenseur* a trouvé plus logique de supprimer ce même passage, puisque son texte attribue aussi à Hérimann le *Sancti Spiritus*; cette fois, nous constatons que la version primitive est augmentée de l'*Ave Maria* et conserve le *Simon Bariona*. On voit que les interpolations n'ont point porté seulement sur les *légendes*. Si l'on admet — ce qui paraît probable — que le texte de 1510 représente l'original, il est très vraisemblable de croire que ces ajoutées ont été empruntées à Durand de Mende, qui les donne et a lui-même copié Jacques de Varazze.

Herimann Contract ?

Une fois de plus, nous voyons comment se sont développés les textes primitifs, et ceci est une lumineuse confirmation de l'étude donnée par Dom Beyssac au tome X de la *Paléographie musicale* (Répons *Eripe*

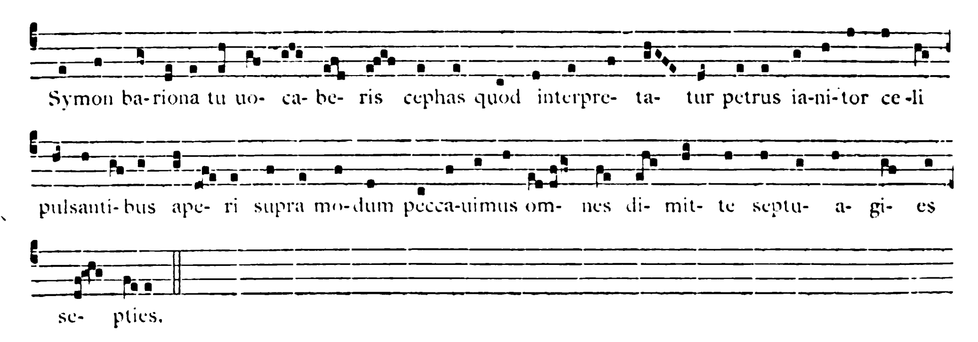
1. Cf. *Anal. boll.*, XX (1903) le compte rendu par le P. Delahaye de l'ouvrage de M. de Wyzewa; et aussi XXIX (1910), *loc. cit.* C'est parce que cette valeur relative de la *Legenda aurea* est admise, qu'il faut enregistrer, sans l'exagérer et la fausser, l'appréciation suivante, donnée par l'auteur contemporain de la vie de Bernard Gui : « Vitas quoque sanctorum ad instigationes et rogatum R. P. fratris Berengarii magistri Ordinis [FF. Prædicat.] XIII postmodum archiepiscopi Compost., *cui ordinatio fratris Iacobi de Voragine, diminuta et in plerisque dubia videbatur*, originales legendas sanctorum superaddens, ... nova... quadripartita compilatio conscripsit. » Cf. *Notices et extraits des mss. de la B. N.* (Delisle), t. XXVII, p. 428-9, Imp. Nat., 1879. — On peut dire, à la décharge de J. de Varazze, que, tout en se montrant soucieux des sources, il n'a pas voulu faire œuvre de critique, mais simplement d'édification. En consultant le t. II (p. 17) de la même collection, on verra combien sont sévères les jugements de l'abbé Lebeuf sur B. Gui (1261-1331); Baluze, au contraire, lui accorde toute confiance. M. Delisle (t. XXVII) partage aussi l'avis de ce dernier.

me). Il est vrai qu'ici ces œuvres dont Jean de Trittenheim dira : *quarum non est numerus*, ne pourront jamais être complètement identifiées, puisque Berthold, disciple d'Hérimann, n'a pas voulu donner une liste complète des œuvres de son maître. Mais, dans le cas présent, quelle est la valeur du témoignage de Jacques de Varazze ? Il emprunte à Jean Beleth l'attribution du *Rex omnipotens* à Contract, en quoi il se trompe : cette séquence est de Notker [1]. Si d'autre part on consulte Sigebert de Gembloux, on n'y trouvera aucune mention du roi Robert comme auteur du *Sancti Spiritus* [2]. On aimerait mieux aussi des preuves d'une tradition quelconque au sujet de l'*Alma* et du *Simon Bariona*, qu'une simple affirmation. Cette seconde antienne, du moins, est bien dans le style de Contract, qui semble avoir eu une prédilection marquée pour la tonalité de *mi*. Comme M. Brambach la signale aussi, nous croyons bon d'en donner le texte, d'autant qu'elle est peu connue. Nous l'établissons d'après les manuscrits suivants : *Antiph. de Lucques*, cod. 601 (publié par *la Paléographie musicale*, t. IX, p. 655-6), XIIe siècle ; *Ant. Aix-la-Chapelle* (Chap., n° XII), f° 55 du Sanctoral, XIIIe siècle ; Hartker, *P. M.*, série II, t. I, 204-10 (interp. du XIIIe siècle) ; *Codex Augiensis* LX, f° 53 (originairement 51^r), XIIIe siècle [3].
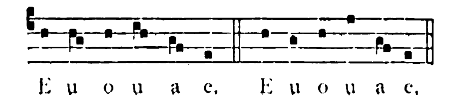
1. Elle est du moins donnée comme lui appartenant par Dom Pothier, qui remarque que la mélodie en est empruntée au *Sancti Spiritus*. On ne la trouve point dans le cod. 121 d'Einsiedeln, écrit à St-Gall dans le courant du Xe siècle [cf. Meier, *Catal. Bibl. Eins.*, p. 100-1]. Au XIIIe siècle cette séquence est attribuée — concurremment aux textes cités, — à un roi de France, Robert le Pieux. Ainsi s'expriment la *Chronique de Tours* et Aubri de Trois-Fontaines. (Cf. *P. M.*, t. X, p. 25.) — Mais c'est sans preuves. S'il est vrai qu'on ne la rencontre pas dans les 376, 378, 380, 381 de Saint-Gall, qui sont du XIe siècle, on la trouve par ailleurs dans le *tropaire de Montauriol* (CHEVALIER, *Bibl. liturg*, t. IX, éd. C. Daux), antérieur à 1035 ; à la Bodléienne d'Oxford : n° 775, f° 145, add. saec. XII ; *ibid.*, Douce. 222, f° 101, circa 1070 ; dans le *Winchester book* du XIe siècle (*Corpus Christi College* à Canbridge, n° 473) ; de même, au *British Museum*, Harleien 2961, f° 254 (XIe siècle) et *Reg.* 8 c. XIII, f° 22 (XIe-XIIe siècle) ; enfin à la Bibliothèque nationale, lat. 1240 (entre 933-936) et 1118 (fin du Xe s.) Or Robert de France naquit seulement en 996 et mourut en 1031. Quant à Contract, sa naissance est postérieure de 17 ans à celle du roi-poète. Il est en conséquence plus prudent de regarder le *Rex omnipotens*, comme originaire à tout le moins de l'école sangallienne. — Cf. Dom Pothier, *Revue du Chant grégorien*, mai 1900, p. 157. Le texte de cette séquence a été donné en dernier lieu avec de nombreuses références aux mss. par Cl. Blume et H. Bannister, *Analecta hymnica*, t. *LIII* : I. *Liturgische Prosen 1er Epoche aus den Sequenschulen Abendlandes*, etc. Leipzig. Reisland, 1911, p. 112-3, n° 53.

2. Cf. Dom Pothier, *loc. cit.* la « Séquence *Sancti Spiritus* », pp. 153-159 ; PAL. MUS., *loc. cit.* — Sans nous arrêter aux « histoires » d'Ekkehard IV à propos de cette séquence et du *Veni sancte Spiritus* qui serait plutôt de Stephen de Langhton, archevêque de Canterbury, constatons simplement qu'une tradition a bien pu exister à Saint-Gall, au sujet de cette pièce : c'est la seule *réalité* historique, semble-t-il, du récit des *Casus Sancti Galli*. En tout cas, nous trouvons cette pièce dans le *Liber Ymnorum* de Notker, contenu dans le 121 d'Einsiedeln, f° 487 ; cf. aussi : Bodl. 775, f° 133^v ; Winchester 475 ; au *British Mus.* : Add. 11.669, f° 51^v (XIIe siècle prem. moitié) et Calig. A. XIV. f° 62 (fin du XII). — Mss. Saint-Gall. : cod. 340, 375, 376, 378, 380, 381 (XIe siècle) ; Vienne, 1043 (XI in.), etc. — Cette séquence est donc bien de Notker.

3. Je dois la communication du codex d'Aix-la-Chapelle, ainsi que d'autres ms. contenant le *Salve Regina*, à l'amicale bienveillance du R. P. Dom Mocquereau ; qu'il veuille bien accepter mes très affectueux remerciements. — M. A. Holder, le



Quant à la cadence psalmodique accompagnant l'antienne, on la trouve sous deux formes :



la première représentée par le 601 de Lucques, la seconde par les manuscrits allemands. L'on sait que dans des cas très nettement examinés par lui, Contract rejetait la dominante *si*, et de façon *absolue* pour la teneur des psaumes. Le seul codex italien n'est évidemment pas une preuve que la composition de ce chant n'est point d'Hérimann, si l'on tient compte de ce fait qu'en passant d'une école à l'autre une mélodie était volontiers modifiée. D'autre part, la concordance des antiphonaires allemands, en même temps qu'elle est une confirmation, ne laisse pas de rendre la constatation plus difficile. En tout cas, cette antienne n'a rien à voir avec le *Salve Regina* et ne peut même servir de *thème* de comparaison avec celui du III[e] mode dont nous aurons à parler. Il faut aussi rejeter le fabuleux *Ave Maria* 1 introduit par Durand de Mende. Mais, avant de contrôler la dernière partie du texte G, voyons ce que nous dit Jean de Trittenheim.

Sa notice sur Hérimann Contract débute par une erreur. Aussi Jean Égon, prieur de Reichenau, ne manque pas de jeter les hauts cris de ce

savant bibliothécaire de Karlsruhe, m'a très aimablement transmis la copie du passage en question contenu dans l'antiphonaire de Reichenau ; qu'il me permette aussi de lui en exprimer toute ma reconnaissance.

1. De quel *Ave Maria* s'agit-il ? certainement pas de l'antienne bien connue du premier mode et que l'on trouve dans Hartker. Encore moins d'une autre, débutant par les mêmes mots, et que donnent la plupart des antiphonaires parmi les chants traduits du grec et usités à la procession de l'*Hypapante Domini* ou Purification ; d'ailleurs Hérimann la signale lui-même dans son *de Musica* (P. L., t. CXLIII, col. 347). Cf. *Variae Preces* (1901), p. 103.

Le *Processionale Monasticum*, donne une antienne *Ave Maria* pour le temps de l'Avent, et qui diffère des précédentes : elle est certainement d'une époque aussi ancienne.

L'*Ave Maria* existe encore sous forme d'invitatoire et de répons ; Ulrich de Cluni cite ce dernier (*Cons.*, lib. I, ch. XLIV) et Hartker donne déjà l'un et l'autre. A plus forte raison doit-on rejeter la très douteuse hypothèse qui fait attribuer à Contract la séquence *Ave Maria... Virgo serena,* dont les plus anciens mss., — à ma connaissance, du moins, — ne remontent qu'au XII[e] siècle.

que l'abbé de Spanheim range Contract parmi les moines de Saint-Gall. Son *de Viris illust. Augiæ Divitis* [1], écrit en 1630, ne consacre pas moins de dix colonnes à établir qu'Hérimann fut moine de Reichenau. Et vraiment il eût suffi pour s'en convaincre de jeter les yeux, ne fût-ce qu'un instant, sur la *Chronique* composée par Contract, mais plus encore de recourir à l'éloge du moine de Reichenau par son disciple et continuateur, Berthold de Constance [2]. Celui-ci nous énumère les ouvrages de son maître, et donne le catalogue, « studium », de ses œuvres principales. Or, ni Jacques de Bergame, ni Jean de Trittenheim n'ont utilisé cette source, *unique, contemporaine.* De là d'autres erreurs : ce moine qui mourut à l'âge de 40 ans, ne savait pas l'arabe et n'a point composé *des* ouvrages sur les astres. Ceux qu'on lui attribue sont en réalité d'Hérimann le Dalmate (XIIe siècle) ; de même ses *supposées* traductions d'Aristote sont d'Hérimann l'Allemand (XIIIe siècle). L'expression *inventor astrolabii*, donnée par Beleth, signifie « strictement interprétée, qu'il construisit l'instrument appelé *astrolabe* » [3]. Et encore, tel n'est pas l'avis de Fabricius ! Quant aux œuvres musicales, à la liste donnée par Jacques de Bergame, — dont je n'ai cité que l'essentiel — à celle fournie par J. de Trittenheim, Jean Égon a ajouté un grand nombre d'autres pièces. L'anonyme de Meilan, lui, était resté dans le vague [4]. Doit-on s'étonner du silence d'Otto de Freisingen [5] ? Mais celui-ci, comme Berthold, ne parle que des œuvres connues. Voyons donc ce catalogue qui ne mentionne pas le *Salve* :

Sont d'abord énumérés : un travail sur le comput, et une série d'études sur la lune. Puis, nous lisons à la suite : « Cantus item historiales plenarios, utpote quo musicus peritior non erat, de S. Georgio, S. Gordiano et Epimacho, *S. Afra martyre*, S. Magno confessore, et de S. Wolfgango episcopo mira suavitate et elegantia euphonicos, præter alia huiusmodi perplura, neumatizavit et composuit. »

Berthold cite encore une *Chronique*, que lui-même devait continuer ; une histoire des empereurs Conrad et Henri, à propos de laquelle Otto de Freisingen nous donne le titre d'un rythme d'Hérimann sur Henri III : « *Vox haec melos pangat...* » [6] ; un opuscule sur les péchés capitaux. Il conclut ainsi : « In horologicis et musicis instrumentis et mechanicis nulli non par erat componendis. In his igitur et in huiusmodi

1. Cf., Pez., *Thesaur. Anecdot.*, I, III, 688 ; et P. L., CXLIII, col. 9-21.
2. P. L, t. CXLIII, *Elogium H. C.*, col. 25 à 31. — *Chronicon* [œuvre très importante], col. 55-263. L'auteur, qui mentionne sa naissance en 1013, note depuis cette époque les événements particuliers qui sont intervenus dans sa vie. Berthold place sa mort au 24 septembre 1054, époque à laquelle il reprend la chronique de son ami et la poursuit jusqu'en 1066.
3. Voir sur tout ceci l'article décisif de l'abbé Clerval dans le *Compte rendu du Congrès scientifique international des catholiques tenu à Paris* (1891) : HERMANN LE DALMATE, pp. 163-170 [section historique].
4. Fabricius, *loc. cit.*, VIII, p. 237-8, § Herm. Cont., ap. Pez., *Script. rer. Austr.* I, pp. 162-288. Rééditée dans les *M. G. H.*, IX, 480-501.
5. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, II (1774), p. 37.
6. Chronique en 8 livres, écrite entre 1143 et 1146. Cf. lib. VI, ch. 32, *M. G. H.*, t. XX, Script.

perpluribus quæ memorari non est brevis temporis, quantum ad imbecillitatem suam totus semper continuus studuerat »[1].

On voit qu'il n'est même point parlé du *de Musica* réédité par le Dr Brambach, et qui est bien de lui. Il serait donc injuste de conclure contre Contract au sujet de la composition du *Salve*, en se basant sur le seul argument du silence. Toujours est-il que Trithème ne parle point de cette source si importante, et fourmille par ailleurs de graves erreurs. Aussi bien, pas plus que l'opinion de Wion, le témoignage de l'illustre abbé ne peut-il s'imposer; en l'absence de tout contrôle, il reste douteux. Dom Mabillon a fait de son œuvre une critique, hélas! trop juste et trop vraie; et les preuves sont si concluantes que nous nous rangeons volontiers à l'avis du célèbre bénédictin[2]. Mais, pourtant, où Trithème a-t-il pu lire qu'Hérimann était l'auteur du *Salve* ?

Dans Philippe de Bergame, a-t-on dit. M. Oviedo Arce prouve en effet que le compilateur allemand connaissait le *Supplementum chronicarum* et en a fait son profit ; dans le cas présent, il aurait utilisé l'édition de 1485[3], la précédente attribuant à Pierre de Compostelle la composition du *Salve*. A ce propos, M. Arce s'écrie : « Par quelle *ruse*, deux ans plus tard, dans l'édition de Brescia de 1485, se trouve, non une modification de ces textes, mais un véritable changement, c'est ce qu'il est difficile de dire. » Et il ajoute : « Les savants allemands n'expliquent pas cette *fraude*, ou bien signalent que J. de Bergame s'est corrigé de lui-même, sans suggestions extérieures : nous, nous avons une raison, *nous Espagnols*, pour maintenir le texte de la première édition du *Supplementum*, et en conséquence pour nier, presque sans autres considérations, la valeur de toutes les autorités qui ont jusqu'à ce jour donné leurs voix à Contract[4]. » On voit le procédé. Plus haut, le même auteur remarquait : « Ce qui ne peut se cacher à personne, c'est que la pre-

1. P. L., *loc. cit.*, col. 28-29. Dans son *De scriptoribus ecclesiasticis*, Honorius d'Autun dit seulement : « H. Monachus, cognomento Contractus, quædam scripsit et *dulcisonum cantum composuit* ». Cf. P. L., t. CLXXII, ch. XII, col. 231.

2. « Aussitôt que son livre des hommes illustres parut en public, on écrivit contre, comme témoigne Paul Lange, son disciple. Dans la suite du tems il y a toujours eu quelques écrivains qui l'ont attaqué et de nos jours on ne voit autre chose dans les livres nouveaux que des inscriptions en faux contre luy... (p. 14).

« Si Trithème et Wion estoient infaillibles, je les aurois suivis simplement, mais comme je suis convaincu qu'ils sont remplis d'erreurs et de fautes grossières, je n'ay pas crû les pouvoir suivre à l'aveugle. Ils ne l'ont pas exigé eux-mêmes... Aussi Tr. permet-il que l'on quitte son sentiment lorsque l'on trouve qu'il aura manqué » p. 27, 2°).

«... Son autorité n'est pas de grand poids en matière d'histoire ancienne (p. 44)... Or, pour faire voir une fois en peu de mots que Tr. n'est pas un historien que l'on doive suivre à l'aveugle, il n'y a qu'à se souvenir de quelques fautes que j'ay marquées en passant dans les *Mémoires*, entre un grand nombre qu'il a faites. Il en fait beaucoup contre *la chronologie* qui *est l'âme de l'histoire*.. , il a manqué en avançant beaucoup de choses fausses ou douteuses avec la même asseurance que les plus certaines » (p. 44).

Cf. *Revue Mabillon* (mai 1910), Dom P. Denis: *D. Mabillon et sa méthode historique*, pp. 1-65. Nous ne pouvons que donner des extraits de cette critique appuyée de preuves, qui justifient amplement les conclusions du savant mauriste.

3. *Op. cit.*, p. 30.

4. *Op. cit.*, p. 32.

mière leçon, par sa plus grande ancienneté et par sa simplicité, a plus d'autorité que la seconde et les suivantes, moins ingénues, plus artificieuses chaque fois » [!

Je me contenterai de renvoyer le lecteur au texte A' ; il sera suffisamment édifié : le texte est *le même* dans les deux éditions. Et pour quel motif préférer la première édition, quand M. Arce, lui-même, nous prouvera que la notice sur Pierre de Compostelle est *entièrement fausse* ? pourquoi aussi un nouvel appel à Durand et Ricobald, témoins que l'on doit récuser ? Il semble beaucoup plus juste de croire que l'augustin de Bergame, ne pouvant faire concorder ce qu'il savait de l'énigmatique Pierre, s'est décidé à émettre un nouvel avis, d'après de nouveaux renseignements. Très bien, dira-t-on; mais la source, la *prétendue* tradition ? Oui, prétendue, en effet, car elle est impossible. Aussi bien M. Brambach éprouve-t-il la nécessité de recourir à d'autres arguments : une œuvre bien authentique [1] d'Hérimann Contract offre des points de contact et même de telles ressemblances avec le *Salve*, que *nécessairement* les deux chants sont du même auteur. M. Arce a-t-il bien lu le travail de M. Brambach ? il serait fort en peine, je crois, de prouver que le docte musicologue nous a donné une étude *technique* ; il aurait fallu pour cela reproduire une mélodie du *Salve*, et c'est ce qui n'a point été fait. Bien plus, M. Brambach ne nous indique pas la pièce de comparaison contenue dans l'*Historia de Sancta Afra* [2] ; cependant, son étude est d'un vrai savant : elle est sobre, un peu trop, peut-être. Voici, en effet, à quoi se borne son argumentation :

« Là, dit-il, où manquent les paroles, les sons parlent d'une façon d'autant plus claire et positive. Que l'on compare l'ancien *Salve Regina* dorien à l'*Historia de Sancta Afra*. C'est le même sentiment, on ne peut le méconnaître, qui se manifeste dans les mouvements ascendants et descendants des plus petits intervalles. Les mêmes tournures suaves et tendres se rencontrent dans les degrés intermédiaires formés de quarte et seconde. Quand la mélodie demande une plus grande puissance d'expression, on voit justement apparaître, de part et d'autre, les grands intervalles de sixte et de septième avec, sur la quinte, un degré intermédiaire. Ce n'est là ni copie, ni imitation ou similitude fortuite entre deux rythmes poétiques ; dans les deux cas se révèle le même auteur : H. CONTRACT » [3].

1. Elle se trouve mentionnée dans l'*Elogium* de Berthold, et le ms. dont se sert le Dr Br. porte le nom de Contract en tête de l' « Historia ».

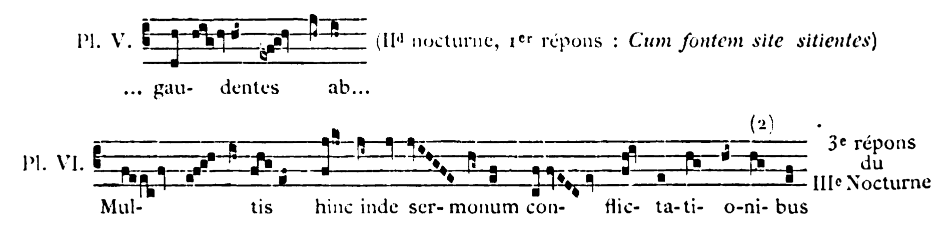
2. HISTORIA : « *Antiphonæ et responsoria* ad unum diem vel observationem pertinentia, *vocantur historia* », cf. Raoul, doyen de Tongres, *de can. observ. liber.*, XII, ap. Hittorp, col. 1123, *de divinis... officiis*, Paris, 1624, f°. Voir, à ce sujet, *Histoire du Bréviaire*, de D. Bäumer (trad. Biron, 1905), II, 76-77.

3. *Op. cit.*, p. 14 : « Wo die Worte versagen, sprechen die Töne um so lauter und entschiedener. Man vergleiche das alte dorische *Salve Regina* mit der *Historia de sancta Afra*. Unverkennbar spricht sich dieselbe Gemüthsbewegung in dem Auf= und Abwogen der Kleinern Tonschritte aus. Dieselben lieblichen und zarten Wendungen finden sich in den mittelgrossen Stufen von Quart-Secunden Verbindungen. Wo ein, stärkerer Ausdruck angemessen ist, treten genau die gleichen grossen Tonschritte ein die Folge von Sexten oder Septimen mit einer Zwischenstufe auf der Quinte. Das ist keine Nachahmung oder zufällige Aenlichkeit zwischen zwei verschiedenen Tondichtern, das ist hier wie dort derselbe H. Contractus. »

Tels sont les procédés de comparaison que nous donne l'auteur : il faut reconnaître qu'ils ne sont en aucune façon concluants. Cette progression d'intervalles ici indiquée n'est pas personnelle à la méthode de composition employée par Contract.

Il est peu ordinaire, en effet, d'attaquer directement des intervalles de *sixte* ou de *septième* sans préparation, autrement dit, sans faire intervenir des degrés intermédiaires [1] ; ce procédé pourrait être appelé *naturel*, tant il est qu'on l'applique sans même y penser. Par là même, il rentre dans le domaine commun de tout compositeur, et son emploi ne peut être envisagé comme la caractéristique d'une œuvre. Évidemment, les remarques de M. Brambach s'appliquent au *Salve;* elles conviendraient tout aussi bien à une mélodie de style différent. Ce qu'il fallait nous donner, c'était une comparaison *mélodique*. Or, des pièces en *ré* contenues dans l'*Historia*, on ne peut tirer aucun renseignement : elles offrent des formules sans originalité, avec des traits communs aux antiennes du premier mode.

Un seul aperçu des intervalles employés par H. Contract suffit pour rendre plus sensible l'opposition si nettement marquée par Dom Pothier entre l'*Alma* et le *Salve ;* ces *nouvelles* formules n'ont rien de la « façon » ancienne :



Ces deux fragments pourraient donner lieu à bien des commentaires. Évidemment, le compositeur n'attaque pas brusquement des intervalles que leur grandeur même exposerait à paraître durs. Il s'élève par degrés du point de départ aux limites extrêmes de la mélodie. Certaines gradations, cependant, paraissent étranges, et la tonalité elle-même est affirmée dans des transitions dont la marche recherchée et capricieuse déconcerte : l'enchaînement des mots *sermonum conflictationibus* en est un exemple frappant. Il y a loin de ces envolées, — qui pour un peu *sentent* le travail, — au paisible *Salve* du premier mode si caractéristique dans la sobre et forte unité de ses formes tonales.

Et puis, une nouvelle question se pose. Quel est ce « dorien » dont parle ici M. Brambach ? Cette expression, — pour lui comme pour Contract, — est-elle synonyme de *phrygien*, substitution qui s'explique aisément par le système des tropes [3] ?... Dans ce cas, le *Salve* du pre-

1. Ceci s'entend surtout du chant grégorien; il n'en faut pas faire une règle absolue. Comme partout, il y a des exceptions *voulues ;* mais nous ne parlons ici que des cas courants.

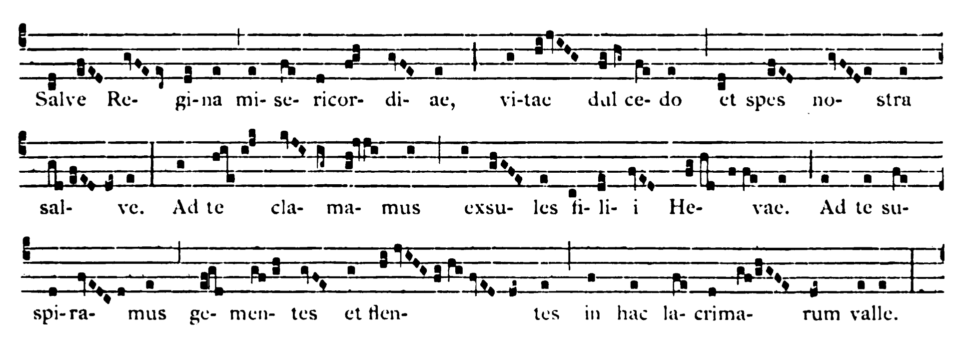
2. Dans l'original, on lit : clef de *do*, première ligne.

3. Cf. A. Gastoué, *Origines du chant romain*, p. 134 et suiv. Paris, 1907, Picard, éd.

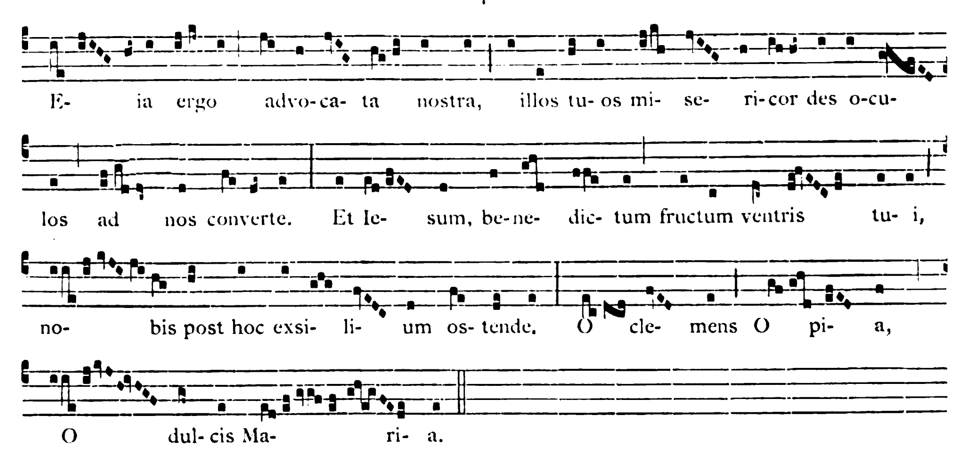
mier mode, — phrygien primitif — est évidemment un *dorien* : mais, nous l'avons vu, la comparaison de cette mélodie avec les pièces de même tonalité contenues dans l'office de sainte Afra demeure sans aucun résultat.

Il n'y a plus dès lors qu'une seule solution : admettre que cet antique « dorien » n'est autre que le *deuterus authente* ou mode de *mi*, appelé ainsi par les anciens. Quel que soit, d'ailleurs, le sens attaché à ce mot par M. Brambach, il est possible de parer dans une certaine mesure à la difficulté, puisqu'il existe du *Salve* une autre version qui, par sa tonalité du IIIe ton, répond pleinement à ces dernières conditions.

Mais, immédiatement, une constatation s'impose à l'esprit : quand chroniqueurs et liturgistes nous parlent du *Salve* et de son auteur, c'est évidemment à l'antienne connue de tous qu'ils font allusion. Or, ce chant si populaire est du *premier mode*. On le rencontre toujours ainsi dans les plus anciens antiphonaires, soit *ad calcem*, soit dans le corps même du manuscrit. Il faudrait donc distinguer *deux* auteurs du *Salve* et, *a priori*, Hérimann ne serait pas pour autant l'auteur de la seconde version, si tant est que l'on puisse conclure quelque chose des paroles de J. de Bergame, touchant les origines de la première, — ce à quoi l'on n'avait jamais songé jusqu'à présent. Quand on voit, d'autre part, comment les écrivains se sont copiés mutuellement sur lem ème sujet, on est peu porté à donner créance à un chroniqueur de la fin du XVe siècle, rapportant des faits du XIe, sans fournir aucune preuve. Aussi M. Brambach a-t-il parfaitement raison : l'on ne peut rien tirer de tous ces textes, et force est de recourir à une autre argumentation [1]. Examinons donc s'il est possible d'établir quelque relation entre ce second *Salve* et la *Legenda de sancta Afra*. Les Bénédictins de Solesmes ont donné le *Salve* en *mi* dans leur *Manuale Benedictionibus et processionibus Ss. Sacramenti*. C'est d'après cette édition que nous le reproduisons. Il est extrait d'un codex allemand du XIIe siècle. [Bibl. Roy. Munich, 9921] et est écrit sur lignes.



1. Depuis J. de Trittenheim, la plupart des auteurs ont attribué le *Salve* à Contract. Cf. la liste dans Bourassé, *Summa aurea de laudibus B. M. V.* (éd. Migne), III, 655, seq. Une comparaison de l'*Alma Redemptoris* et du *Salve* au point de vue mélodique induit Dom Pothier à penser que non seulement ces chants ne sont pas du même auteur, mais encore doivent être considérés comme appartenant à des pays et à des écoles différentes ; cf. cet intéressant parallèle dans la *Revue du chant grégorien*, mai 1902.



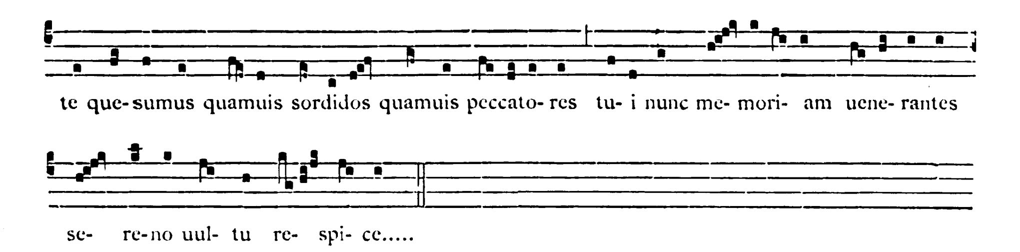
Cette belle mélodie apparaît comme « condensée » dans une seule phrase, qui, sans préambules d'aucune sorte, se commente elle-même tout en s'exprimant (des mots *Salve Regina* à l'*Ad te clamamus*) : il en résulte un sens complet, et cette pensée musicale se traduit dans la suite du morceau par les développements du thème initial. Ici, en particulier, ils sont caractérisés par des retards, des suspensions, dont la principale originalité n'est pas tant un effet de style qu'une affirmation discrètement soulignée de la puissance des formes tonales. Mais, celles-ci sont surtout mises en relief par un dessin mélodique paraissant tantôt comme un développement, tantôt, au contraire, comme un véritable *leit-motiv*. Aussi, grâce à cette faculté de transmutation, — assez facile à reconnaître malgré sa très réelle complexité, — toute indécision devient impossible.

Revenons maintenant à l'*Historia de sancta Afra*. Notre attention doit se porter avant tout sur les pièces qui sont écrites en troisième mode.

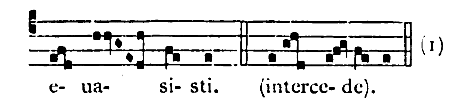
Mais, là encore, on rencontre des formules communes, pour la tonalité et surtout le style, à toutes celles de la même époque. Tel est le caractère de l'antienne *Gloriosa et beatissima*, l'une des plus curieuses, et qui paraît avoir joui d'une certaine célébrité ; on la retrouve séparée de l'office auquel elle appartient, dans plusieurs manuscrits [1].

1. On trouve cet office dans l'antiphonaire bénédictin de Reichenau [Karlsruhe, cod. LX]. M. Brambach en place la rédaction au XIIe siècle (*Die Reichenauer Sangerschule*, p. 19. Leipzig, 1888). Le Dr Alfred Holder nous semble plus exact en attribuant ce ms. au siècle suivant. (*Die Reichenauer Handschriften*, I, p. 198. Leipzig, 1906.) L'*Historia* commence au fo 170 avec le titre : *In natiuitate sancte Afre martyris*. En manchette (côté droit) on lit: *Hanc hystoriam composuit Hermannus contractus*. Comme le codex est de Reichenau, cette indication est un témoignage probant en faveur de l'« Elogium Hermanni » par Berthold. L'antienne *Gloriosa* occupe les folios 170v (dernière ligne) et 171r. Les extraits que nous en donnons, tenant, dans leur ligne générale, des types musicaux communs aux pièces de ce mode, nous nous bornerons à donner le seul texte littéraire : « Gloriosa et beatissima xristi martyr Afra que per florem paradysi preciosum presulem Narcissum diuinitus me dicata, mortiferos idolatrie et prisce turpitudinis morbos euasistiteque ipsam uiuam et illibatam domino holocaustum per ignem passionum obtulisti. te quesumus quamuis sordidos quamuis peccatores tui nunc memoriam

Alors que le *Salve* possède deux thèmes bien distincts, mais si admirablement fondus que l'un semble la suite naturelle de l'autre, l'antienne *Gloriosa* pourrait se résumer en une seule phrase : aussi, tout l'intérêt de l'analyse consiste-t-il à se rendre compte de la façon dont l'auteur a traité son sujet. A plusieurs reprises il laisse courir la mélodie dans des régions moyennes en une sorte de récitatif très orné, marqué par de légers « soulèvements », doucement « balancé » dans un déplacement très minime des parties. Les « variations » elles-mêmes sont assez personnelles, *un peu* moins « classiques » ; on en peut juger par le *te quesumus* qui prépare l'originale cadence sur les mots *vultu respice :*



Et, chose curieuse, ce quasi-récitatif se rapproche beaucoup du premier thème du *Salve*, au point de présenter, non seulement une disposition analogue des intervalles, ce qui rend de part et d'autre la marche parallèle, — mais ses intervalles eux-mêmes, et en particulier cette forme si caractéristique, encore plus dans le *Gloriosa* que dans le *Salve :*
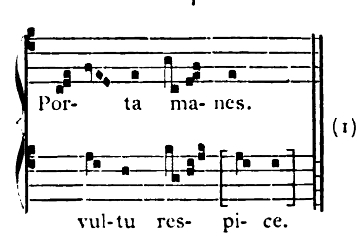


(1)

Il ne faudrait pas pourtant pousser trop loin la comparaison. L'on pourrait presque rapprocher, malgré la différence de mode, le *Gloriosa* de l'*Alma Redemptoris* attribué à Hérimann Contract. Cette même cadence *vultu respice* appliquée aux mots *porta manes* en est un exemple frappant :

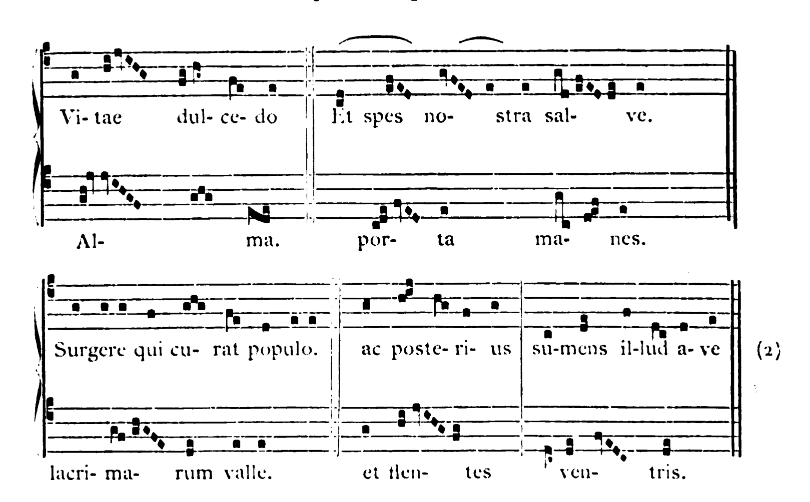
uenerantes sereno uultu respice et cum beatis martyrii tui consortibus pro nostris reatibus intercede ». Le codex pal. 772 de la Bibl. de Vienne (interpolation du XII[e] s., 2[e] partie), f[o] 88[r], donne les variantes : vivum et illibatum; perignem passionis ; nos quesumus. Voir aussi Cod. Einsiedeln, n[o] 36, f[o] 260 (XII[e] s.).

1. Signalons les passages présentant des rapprochements à des degrés divers : *Salve* (le second) ; *Hevæ*, gementes, *ad nos*, *benedictum*. Le procédé littéraire offre de mêmes points de contact entre les deux pièces. Mais ce trait est commun à tous les compositeurs de mélodies grégoriennes, désireux d'assonances, voire même de rimes, et pour qui la proportion rythmique n'était pas chose indifférente.

A ceux qui aiment tout rapprocher, j'indiquerai cette intéressante particularité que dans le 772 de Vienne, le *Gloriosa* est suivi de deux *Salve*. L'un est celui du premier mode ; l'autre attend encore sa notation.



Il y a mieux encore : ce *Salve* du 3e ton présente lui-même vis-à-vis de l'*Alma* des « similitudes excessivement remarquables ». Le mot est de M. Gastoué, à qui revient tout le mérite de cette constatation. Les rapprochements qu'il me signale sont en effet très suggestifs et des plus intéressants. En voici les plus importants :
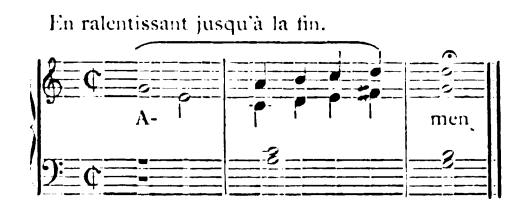


En présence de ces incontestables ressemblances, faut-il en conclure que l'*Alma* et le *Salve* en *mi* sont du même auteur que le *Gloriosa* ? Nous ne le pensons pas. Assurément, ces rapprochements inattendus sont fort curieux, vu qu'ils se présentent au sujet de mélodies de tonalité différente, et volontiers l'on inclinerait à penser que dans les deux cas nous avons la « marque » du même compositeur. A quoi l'on pourrait répondre qu'une analyse fragmentaire ne saurait être prise en considération que dans la mesure où elle révèle la présence de formules « originales » et « personnelles » ; et d'aucuns nous opposeraient que ces exemples ou d'autres analogues, comme nous le faisions remarquer, se retrouvent dans bien d'autres pièces similaires [3].

1. Remarque de M. A. Gastoué. La seconde formule doit être lue à la quinte supérieure par rapport au *Porta manes*.

2. Citons encore : quae genuisti — te clama [mus] ; sumens illud ave — Salve, suspiramus. Le torculus « *sol la mi* de *maris* se retrouve dans *oculos* et *Maria*, également sur un groupe ».

3. Une comparaison — toute spontanée, me vient à la pensée entre certains passages du *Gloria* VII vatican et l'Introït *Exurge* du dimanche de Sexagésime : et cependant, personne ne songera à faire de ces deux morceaux liturgiques l'œuvre d'un seul auteur.

Au fond, nous sommes assez mal placés pour juger : et, *dans cet ordre d'idées*, que de bévues épargnées aux historiens futurs par l'admirable ouvrage consacré à la mémoire de notre grand César Franck [1] par le maître Vincent d'Indy ! « Notator » a déjà fait remarquer dans la *Tribune* qu'un des thèmes de *Parsifal* avait été emprunté par Richard Wagner à certain *Amen* de la chapelle de la Cour, à Dresde, et dont l'effet est si saisissant :



Et la chose demandait aussi à être signalée [2]. Un même thème n'est donc pas toujours l'indice d'un même auteur. C'est pourquoi, appliquées à la composition musicale, rien ne nous paraît plus vrai que ces paroles de Pascal : « Comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours, par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition [3] ! »

(*A suivre.*) D. J**.

1. Vincent d'Indy, *César Franck*, 2e éd. Alcan, 1907. Cf. surtout pp. 101 et 112.
2. *Tribune de Saint-Gervais*, avril 1904, p. 121 (faux-bourdons et versets polyphoniques).
3. *Pensées*, édition Brunschvicg (Hachette, 1904, in-16), sect. I, 22, p. 329.





BIBLIOGRAPHIE

Ordinaire des saluts, *chants variés populaires*, recueillis par A. Gastoué, gr. in-8° de 96 pages, 1 fr. 50. Société d'éditions du chant grégorien, Paris, 74 et 90, rue Bonaparte, 10, rue Cassette.

Voici un ouvrage qui est le bienvenu ! Depuis longtemps, malgré les divers « manuels » contenant des chants grégoriens pour les saluts, on réclamait un livre pratique bien coordonné, clair dans sa division et ses textes. Cette lacune, en ce qui concerne les pièces de forme populaire, vient d'être comblée par notre rédacteur M. Gastoué.

L'*Ordinaire des saluts*, noté en pure notation vaticane, n'est pas la simple répétition de tant d'autres publications. Ce livre se présente à la fois avec une ordonnance très liturgique, où, pour la première fois, extraites des cérémoniaux et des décrets de la S. C. des Rites, figurent des règles en forme de rubriques, et avec un sens très pratique de l'organisation du chant. Les titres et rubriques sont en latin et français, les strophes des hymnes disposées sous le chant d'une façon très claire, et chaque mélodie désignée à la marge par un fort numéro d'ordre.

Le contenu du livre est composé d'abord des hymnes au Saint-Sacrement, extraites de l'édition vaticane, puis d'un grand nombre de chants (en tout 88) qu'on ne trouve d'ordinaire qu'en des publications très diverses. Il y a, pour les textes les plus usuels, un choix varié de mélodies : 7 *Tantum ergo*, 5 *O salutaris*, 4 *Sub tuum* etc. Ce qui donne aussi à ce volume un prix spécial, ce sont les chants en l'honneur du Sacré-Cœur, 7 hymnes du XIII[e] au XVIII[e] siècle, en partie inédites, et un certain nombre de textes et de chants pareillement inédits, comme l'*Anima Christi*, une psalmodie antique à deux chœurs adaptée sur le *Quam dilecta*, des chants anciens de pénitence, le *Christus vincit*, avec tous ses versets originaux, le fameux *Veni redemptor* de Noël et le *Christus surrexit* de Pâques, sur lesquels J.-S. Bach écrivit d'immortels chorals, etc.

Sauf deux ou trois, toutes les mélodies de ce recueil sont anciennes, et M. Gastoué s'est efforcé de les rétablir sur les sources les plus originales. Vingt-cinq d'entre elles sont inédites.

L'établissement et le tirage de ce volume font le plus grand honneur à la Société d'éditions du chant grégorien. C'est certainement une des plus belles et des plus pratiques publications sorties de ses presses.

Ajoutons qu'un bon nombre d'Évêques ont donné leur approbation à ce beau volume, à la suite de S. E. Mgr le Cardinal Archevêque de Lyon.

Henry Noël.

NOUVEAUTÉS MUSICALES :

Joseph Moissenet : **Magnificat et Laudate** à 3 voix égales ou 4 voix mixtes ; alternant avec le chant vatican. Biton, Saint-Laurent-sur-Sèvre, 1 fr. 25, parties de chœur, 0 fr. 20.

Excellente modulation écrite dans la plus parfaite tradition et selon le style des

meilleurs maîtres du genre. La double disposition pour 4 voix mixtes ou 3 voix égales la rend très pratique pour le service ordinaire des maîtrises.

L. Perruchot : **Pie Jesu,** à 2 voix d'hommes et orgue. Marcello Capra, Turin, 1 fr. 25.

Écrit avec le thème liturgique qui circule dans toute l'œuvre, en formant l'ossature, ce *Pie Jesu*, en dehors de son excellent effet et de son utilisation pratique, est encore un bel exemple de composition en *canon*, très intéressant et de forme très pure.

J. Renard : **Cantiques au Sacré-Cœur,** etc. Haton, 35, rue Bonaparte, Paris, 6 fr.

Recueil de vingt-neuf cantiques, destinés au solo ou au chant à l'unisson. Toutes ces œuvres sont écrites d'une façon très correcte ; l'inspiration générale est celle du lied : ce genre ne nous paraît pas particulièrement convenir aux pièces destinées à l'église. Cependant le goût liturgique et populaire y a sa place, et entre autres dans les nos 3, 17, 27, on trouvera des formes mélodiques ou des rappels de thèmes par où l'auteur s'est montré heureusement inspiré.

A. G.

NOUVEAUTÉS MUSICALES DE L'ÉDITION SCHWANN :

Parmi les nouvelles publications de cette firme, signalons, à des titres divers : J. Plag, **Missa in honorem S. Gertrudis,** à 3 voix d'hommes et un dessus, **1 fr. 90** ; Fr. Nekes, **vingt-deux Alleluia,** formules polyphoniques pouvant s'adapter à tous les versets alléluiatiques, édition A, à 4 voix mixtes, B, à 4 voix égales, C, à 3 voix de dessus et orgue, 1 fr. 90 ; A. Wiltberger, **motets** à 5 voix, pour diverses circonstances, 3 fr. 20 ; id., **6 motets** à 2 voix égales et orgue, en l'honneur de saint Vincent de Paul, 1 fr. 90 ; M. J. Erb, **vingt Offertoires** à 3 v. mixtes et orgue, chaque série, de 4 offertoires, 2 fr. 10 ; Bottigliero, **3 trios** pour orgue ou harmonium, 1 fr. 50.

NOUVEAUTÉS MUSICALES CHEZ FISCHER ET BRO. NEW-YORK :

Robert Tustot : **Missa solemnis,** à 4 voix et orgue (4 fr.), assez facile, et de grand effet ; Bottigliero : **Messe en l'honneur de sainte Rose,** à 2 voix d'hommes et orgue (3 fr.), de style italien moderne et sérieux, mais d'une trop grande facilité de composition ; Ravanello : **Messe solennelle,** op. 83, à 3 voix égales et orgue (4 fr.), belle composition de musique religieuse ; Mitterer, **Messe en l'honneur du saint Nom de Marie,** à 2 voix d'hommes et orgue (3 fr.), simple et facile.

Louis Raffy. — **Ecole d'Orgue,** 1er volume. Méthode complète pour harmonium ou orgue sans pédale, à la Procure générale de musique religieuse, 20 et 22, rue Jeanne-d'Arc, Arras.

Il y a déjà quelque temps que M. Louis Raffy a fait paraître cette méthode d'harmonium ; et comme il serait fort peu charitable de ne pas entretenir les lecteurs de la *Tribune* des œuvres présentant un réel intérêt, on leur doit, et ceci est un plaisir pour moi, de leur dire la valeur de cet excellent ouvrage d'enseignement.

Après avoir exposé très complètement à l'élève ce qu'est l'harmonium, sa structure, ses ressources, M. Raffy lui apprend les premiers principes de la musique ; par des exercices gradués, par l'étude sommaire des formes musicales, il l'amène à une exécution correcte et lui donne ainsi une très bonne technique de son instrument. Puis envisageant l'harmonium dans son vrai sens, c'est-à-dire comme

instrument d'église, il apprend à l'élève le plain-chant, ses tonalités et sa manière de l'accompagner. Ses préférences, cela se conçoit, vont à l'accompagnement avec notes mélodiques, laissant de côté celui de Niedermeyer dont il n'use seulement que pour aider l'élève à bien pénétrer le sens des tonalités. L'ouvrage se termine par des harmonisations des maîtres modernes du plain-chant et quelques versets dans les tons ecclésiastiques ; comme appendice, une notice biographique des auteurs dont les œuvres figurent dans la méthode.

On le voit, cet ouvrage est excessivement clair, bien composé et très pratique ; je me permets d'en féliciter l'auteur avec beaucoup de plaisir, car il ne s'est pas montré seulement bon maître, mais encore compositeur délicat et organiste éclairé.

Il nous reste maintenant à attendre avec impatience le second volume qui sera, nous n'en doutons pas, le digne complément de celui qui nous intéressait aujourd'hui.

Marc de Ranse.

Th. Dubois : **Salut** *a cappella*, à 4 voix inégales, Heugel, 2 *bis*, r. Vivienne, Paris ; 3 fr.

Le maître Th. Dubois, qui avait, il y a quelques années, commencé à publier des œuvres sans accompagnement, vient d'adjoindre à un *Ave verum* à 4 voix déjà connu, pour en former un « Salut », un *Ave Maria*, un *Tantum ergo* et une « bénédiction pontificale », que nous annonçons ici. Dans ces œuvres, — toutefois plus harmoniques que contrapuntiques — nous signalerons surtout les réponses à la Bénédiction pontificale, qui, par leur style, leur souplesse, l'aisance dans la marche des voix, sont dignes de la bonne école palestrinienne.

Fr. Diaz de Soria : **Signes hébraïques**, *rite séphardi*, *notation moderne*. Riffau, rue Saige, 9, Bordeaux ; 2 fr.

Intéressante contribution à l'histoire de la notation musicale, dans laquelle l'auteur a recueilli, telle qu'elle est parvenue jusqu'à nos jours, la tradition des *tamim*, dans le rite des Juifs « portugais » de la communauté de Bordeaux.

V. Engel : **Messe** *Gloria in excelsis*, à 4 voix. Strasbourg, F. X. Le Roux.

Excellente messe, du meilleur style polyphonique, écrite sur les thèmes d'un *Gloria* du 8e ton, traité à la manière du xvie siècle, œuvre accessible à toute maîtrise ordinaire chantant à 4 voix.

Abbé J. Louis : **La Salutation angélique**, cantique *en forme de répons*. Chez l'auteur, à Chartres, 1 fr.

Visiblement inspiré des œuvres de l'abbé F. Brun, qui fait déjà école, ce cantique est un heureux spécimen de ce qu'on peut faire en rajeunissant le genre par les sources anciennes ; M. l'abbé Louis, qui est maître de chapelle de la cathédrale de Chartres, a fait là œuvre bonne.

Abbé Carillion, **Messe grégorienne** *Cunctipotens genitor Deus*, accompagnement, 0,70, chez l'auteur, à l'école Jeanne d'Arc, à Lille.

Il n'y a donc pas encore assez d'harmonisations de ce genre ? De grâce, que les maîtres de chapelle et organistes qui ont dessein de publier de tels accompagnements commencent par faire un peu de rythmique et de transcription grégoriennes, et de contrepoint, avant de nous livrer leurs essais.

Fr. Hellouin et J. Picard : **Un musicien oublié, Catel**, *de l'Institut royal de France, 1773-1830* ; préface de M. Julien Tiersot. In-16 de 72 pages, Fischbacher, rue de Seine, 33, Paris, 2 fr. 50.

Curieux petit livre sur un musicien honnête, mais sans grand éclat, qui tint néanmoins sa place dans l'histoire musicale de notre pays, à l'un de ses « tournants ».

G.-M. Vuillier : **Fides et amor**, *poésies*. Crépin-Leblond, 21, rue Saint-Dizier, Nancy, in-8° de 204 pages.

Recueil de poésies ardentes, bien inspirées, bien pensées, et d'une écriture ordinairement excellente. Dans ces vers très lyriques, le musicien pourra trouver plus d'une inspiration.

Eugène Landry, docteur ès lettres : **La théorie du rythme et le rythme, du français déclamé**, gr. in-8 de 427 pages. Paris, Champion, 5, quai Malaquais.

Ce livre, de prime abord, ne semble pas devoir être pris en considération par les musiciens. C'est une erreur. Le rythme en lui-même, tout d'abord, intéresse aussi bien la littérature que la musique : ici, les leçons qui s'en dégagent conviennent aux deux arts. Lorsqu'on s'est rendu compte de la façon dont l'auteur, M. Eugène Landry, mesure scientifiquement les rythmes, bien des théories s'éclaircissent, et l'on trouve une preuve expérimentale de fait à un grand nombre de lois jusqu'ici posées sans *substratum* critique absolument certain.

M. Landry, dans un appendice intéressant, pages 386 à 417, a étendu ses observations et ses conclusions à la musique : elles se sont trouvées absolument confirmées. Il serait à souhaiter que de cette partie du livre sorte un volume nouveau, spécialement consacré à notre art. Une petite critique d'ordre musicologique : la délicieuse romance *Plaisir d'amour*, n'est pas du célèbre P. Jean Martini, mais de Jean Martini, professeur au Conservatoire de Paris (1741-1816).

A. Gastoué.

Dr Joseph Gmelch : **Les Quarts de ton dans le Tonale de la messe de Montpellier**, in-8 de 76 pages. Eichstætt Seitz, 2 mk. 50.

Cet intéressant ouvrage est la sixième publication des belles études grégoriennes publiées sous la direction du Dr Wagner, de Fribourg. Le travail du Dr Gmelch, très fouillé, analyse toutes les circonstances dans lesquelles on rencontre, dans le manuscrit dit de Montpellier, les signes qui partagent les intervalles de demi-ton en intervalles plus petits. On sait que la question, soulevée depuis longtemps déjà, a été habituellement résolue par l'affirmative, depuis Vincent jusqu'à M. Gastoué. M. Gmelch apporte une précieuse contribution à l'examen du sujet ; on sait d'ailleurs que certains grégorianistes modernes rejettent cette théorie : cependant, tous les théoriciens du moyen âge, jusqu'après Guy d'Arezzo, les mentionnent en termes formels. L'examen du ms. de Montpellier, si bien dépouillé par M. Gmelch, confirme absolument les dires des théoriciens, et il sera loin d'être inutile à la solution définitive de cette curieuse question.

A. Gastoué : **L'éducation musicale des enfants et des adolescents**, in-18, de 104 p. Paris, Bonne Presse, 1 fr.

Notre infatigable rédacteur vient de résumer en un petit volume pratique la série des articles qu'il avait donnés dans le *Noël* en 1909. Le titre des chapitres indique l'intérêt de ce petit livre, qui aura sa place marquée dans les chœurs et établissements d'instruction comme guide musical ou même comme récompense. Ce sont : i. La musique dans la vie de l'enfant ; ii. Le solfège ; iii. La dictée musicale ; iv. Qu'est-ce que le chant ? v. Le piano : les débuts ; vi. La musique classique : programme d'études pour le piano ; vii. L'art du violon ; viii. Le chant grégorien ; ix. L'harmonisation et l'accompagnement ; x. Mélodie et harmonie ; xi. L'imitation, le canon et la fugue ; xii. Les cours complémentaires.

REVUE DES REVUES (*articles à signaler*) :

Revue musicale, nº 14. — A. Machabey : L'esthétique musicale peut-elle être scientifique ? — J. Combarieu : A propos des concours du Conservatoire ; les concours de musique chez les anciens.

Revue grégorienne, nº 3. — Dom Mocquereau : De la clivis épisématique dans les manuscrits de Saint-Gall.

Le Guide musical, nºs 30-31. — Ernest Closson : Quintes parallèles [article très documenté et d'ailleurs exquis, qui est un « sottisier » des plus amusantes méprises musicales des littérateurs contemporains].

Courrier de Saint-Grégoire, nºs 6-7. — N. Joachim. Notice sur la Chanterie, la maîtrise et les musiciens de l'ancien chapitre de Saint-Vincent à Soignies (suite).

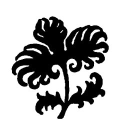
Caecilienvereinsorgan, nº 7. — O. Müller : Sainte Cécile dans l'Église romaine antique [histoire, archéologie et liturgie].

Echos d'Orient, nº 87. — S. Pétridès. La cérémonie du lavement des pieds à Jérusalem [dans le rite grec ; très curieuse étude sur une *akolouthia* byzantine ayant conservé la forme d'un « mistère » ou « drame » liturgique].

NOTRE ENCARTAGE

Tantum ergo, de M. l'abbé Perruchot, à 4 voix mixtes.

Nouvelle composition du distingué et inspiré maître de chapelle; elle est à la fois pratique d'exécution, et un modèle de pièces de ce genre, comme tout ce qu'écrit M. l'abbé Perruchot. Ce *Tantum* fait partie, d'ailleurs, de toute une série de motets nouveaux, dus à la plume du même maître, que publie en ce moment le Bureau d'Edition.



Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-septième Année — N° 11 — Novembre 1911

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V°)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

HISTOIRE D'UNE ACCLAMATION

Le « Christus vincit »

Nous détachons, avec l'autorisation de l'auteur et de l'éditeur, les pages suivantes d'un nouvel ouvrage de M. A. Gastoué, dont on trouvera le compte rendu d'autre part, et qui vient de paraître chez MM. Janin, éditeurs à Lyon.

Dans les usages anciens des liturgies franco-germaniques, on rencontre fréquemment la mention des célèbres « acclamationes » ou « laudes » commençant par les mots *Christus vincit.* En France, l'Eglise de Rouen est la seule à en avoir conservé l'usage liturgique pour les grand'messes pontificales ; les autres Eglises l'avaient oublié. Depuis quelques années, ces acclamations rentrent peu à peu dans la coutume ; on me permettra de rappeler que j'ai eu quelque part à ce mouvement, en publiant une première restitution des principaux versets de ce chant [1].

1. *Principaux chants liturgiques*, Paris, Poussielgue, 1903.

L'étude en est attachante : autour du noyau principal ont été groupés des éléments pour la plupart fort anciens, comme ceux que nous venons d'étudier. La triomphale exclamation *Christus vincit!* appartient aux premiers siècles chrétiens : soit en langue latine, mais surtout en langue grecque, on la retrouve souvent dans les inscriptions. Parfois, pour cacher aux païens le mystère de nos croyances, le poisson symbolique, l'*ikthys* [1], y remplace le nom ou le monogramme du Christ [2].

Dans le rit grec, on a conservé l'habitude de mettre sur les pains d'autel cette même exclamation en entier ou en abréviation.

On aurait pu intituler les paragraphes précédents : « le *Christus vincit* sans *Christus vincit* ». A part cette exclamation, en effet, — et encore figure-t-elle sur les monuments chrétiens antiques, — nous venons de rencontrer tous les éléments de ce chant dans la documentation qui précède.

Depuis saint Augustin, l'élection et l'intronisation des évêques, le couronnement des papes et, à dater de l'ère carolingienne, le sacre et le couronnement des rois et des empereurs, voilà les circonstances pour lesquelles paraît avoir été usité principalement l'*Exaudi Christe*, avec l'acclamation qui l'accompagne. De là, on fut amené facilement, et rapidement sans doute, à chanter ces mêmes louanges aux jours de grande fête.

J'ai dit plus haut que le récit du couronnement de Charlemagne était pour Rome un témoin de cet usage, en l'an 803. Il en existe, pour la domination carolingienne, un témoin plus ancien encore et, cette fois-ci, pour nos Eglises de France.

Un manuscrit franc de la bibliothèque de Besançon, dont le texte a été relevé par Mabillon, qui le croit originaire de Soissons [3], est daté par les noms mêlés aux acclamations qu'il contient. Car les plus anciens textes de ce genre renferment toujours les noms de ceux auxquels ils se rapportent. Nous trouvons dans ce manuscrit un *Exaudi Christe* spécial adressé successivement au pape Adrien, au roi Charles et à sa famille : il se date donc très aisément, d'après la mention de ces personnages, entre 783 et 794 [4]. Or, cet *Exaudi* a un début trois fois répété et qui sert ensuite de refrain, c'est *Christus vincit*, *Christus*

1. Dont les lettres sont l'abréviation des mots grecs signifiant « Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur » : Ἰησοῦς
Χριστός
Θεοῦ
Υἱός
Σωτήρ

2. On en trouve de fréquents exemples dans les divers ouvrages traitant d'archéologie chrétienne.

3. *Analecta*, 2e édit., p. 170.

4. Voici de quelle façon les noms datent ce texte : on y acclame successivement le pape Adrien, † 795 ; Charles comme roi des Lombards (il fut sacré en cette qualité à Pavie, le 5 juin 774) ; ses fils, en particulier Pépin et Louis, sacrés à Rome en 781 ; sa femme Fastrade, qu'il épousa en 783 et qui mourut en 794. C'est donc certainement entre ces dernières années qu'il faut placer ce texte.

regnat; Christus imperat. C'est bien là notre chant, la *litania Carolina* comme on l'a encore appelé. Au regard des textes plus récents et devenus classiques, ce premier jet n'est pas complet, et il donne en même temps la clef de certaines additions *ad libitum* dont, par la suite, on ne s'est pas privé.

Ce premier texte des acclamations carolingiennes, après le refrain et avant le verset pour le pape, dit en effet: *illius qualis volueris*, tu lo juva », c'est-à-dire : « [acclamation] de celui que tu voudras » avec la réponse, en LANGUE VULGAIRE, *tu lo juva*, déformation du *tu illum adjuva* latin. Ce texte premier des *laudes* de l'empire de Charlemagne l'est donc aussi de notre propre langue, sous sa forme archaïque. Après l'invocation pour le pape et celle pour les rois, lorsque le *Redemptor* (ou le *Salvator*) *mundi* a été chanté, la rubrique indique pareillement un choix *ad libitum* d'invocations aux saints : « *Sancte Petre*, *tu lo juva*, vel alios sanctos quales volueris. »

Il y a là un bon nombre d'acclamations pour toute la famille impériale; il n'y en a pas pour l'évêque, mais pour les magistrats et l'armée :

Omnibus iudicibus vel cuncto exercitui Francorum, vita et victoria, Sancte Remigi, *tu los iuva.* Puis on reprend *Christus vincit*, et on termine par le *Kyrie eleison* qui doit l'enchaîner avec la suite de la liturgie. Voilà donc la forme originale de cette acclamation.

Si nous cherchons ce qui a donné lieu à ce chant, il faut tout d'abord, écarter les habitudes romaines, bien que nous trouvions l'*Exaudi Christe* usité ici et là dans les mêmes circonstances. Il y a, en effet, une différence capitale entre l'usage romain déjà mentionné et ce qui va prévaloir dans les pays francs. A Rome, après l'intonation du diacre, tout le peuple continue l'acclamation et répond de même aux invocations aux saints. En Gaule et en Germanie, *jamais*; l'*Exaudi Christe* et ce qui suit sont entièrement chantés par les solistes et la schola, et le chœur répète seulement le refrain *Christus vincit*, inconnu à Rome.

L'acclamation, si populaire ailleurs, de l'*Exaudi Christe*, paraît donc avoir été importée de cette façon dans nos pays, et jointe alors au *Christus vincit.* Ce refrain seul y pouvait être déjà populairement en usage : à vrai dire, nous l'ignorons. Toutefois, relevons que, dans les acclamations si curieuses dont les diverses nations de l'armée byzantine saluaient, au IXe siècle, l'empereur de Constantinople [1], chacune suivant l'usage de son pays, le cri poussé par la garde sarde (c'est-à-dire des soldats occidentaux) et répété par le peuple était justement : Χριστὸς νικᾷ, Χριστὸς βασιλεύει, c'est-à-dire l'équivalent grec de *Christus vincit*, *Christus regnat-imperat* [2].

La série d'acclamations qui commence ainsi, et dont nous avons tout à l'heure rencontré le premier témoin dans un manuscrit franc, n'était chantée tout d'abord que pour le couronnement des rois et des reines de

1. *Livre des Cérémonies*, de Constantin Porphyrogénète, l. II, ch. XLIII.
2. Le verbe βασιλεύει a les deux sens.

la dynastie carolingienne [1], et pour les grandes cérémonies qui réunissaient la famille impériale. On peut donc aisément déduire qu'elle fut composée pour une de ces circonstances.

Le premier texte remonte peut-être, dans ses origines, jusqu'au premier couronnement qui eut lieu dans nos pays : celui de Pépin le Bref.

Tel qu'il est, comme il fait mention de la reine Fastrade, mariée à Charlemagne et couronnée à Paderborn en 783, c'est évidemment à cette cérémonie qu'il se rapporte.

Le second texte [2], définitif, du *Christus vincit,* date de 799-800, et, fait remarquer Mgr Duchesne qui l'a édité (*loc. cit.*), il se rapporte à un séjour de Charlemagne encore à Paderborn.

Doit-on donc conjecturer pour cela que cette ville soit le berceau du *Christus vincit?* Je ne le crois pas, car les saints nommés dans les invocations nous ramènent en Gaule : *Maurici*, *Martine*, *Remegii*, dans le premier texte, auquel le deuxième ajoute *Genovefa*, *Columba*, *Hilari*, et, d'une seconde addition, *Dionisi, Crispine, Crispiniane, Gereon* (de Cologne). Si donc la chapelle du château impérial de Paderborn, au mariage et au couronnement de Fastrade, en 783, a entendu, pour la première fois peut-être, cette série d'invocations, elle fut écrite non par un liturgiste germain, mais par un clerc franc de la Schola palatine inspiré de ce qu'il a pu remarquer en 781, au voyage de Charlemagne à Rome, où ses chantres l'accompagnaient.

*
* *

Le plus long texte du *Christus vincit* contient une série de souhaits au pape Léon III, à Charlemagne roi, à sa famille, aux magistrats. Mais, après la dernière reprise du refrain, ce texte ajoute une admirable et grandiose acclamation au Christ-Roi, le *Rex Regum* [3], suivi d'une doxologie, du *Christe audi nos* [4] et du *Kyrie,* trois fois répétés chacun [5]. Par-dessus le tout, le *Feliciter* dont nous avons plus haut retracé l'histoire.

Il y a donc eu un texte très court du *Christus vincit*, et, à la même cour de Charlemagne, un autre très développé. L'usage des diverses Eglises, au moyen âge, a oscillé entre l'un et l'autre de ces textes [6].

1. Cette cérémonie était ignorée sous nos premiers rois ; elle commença avec Pépin le Bref, à Soissons d'abord, le 5 mars 752, puis le 28 juillet 754, à Saint-Denys. Cf. Duchesne, *Liber Pontificalis*, II, 38, n° 35.
2. Bibl. nat. Paris, latin 13159.
3. Que Léon Gautier avait déjà noté comme une sorte de trope très ancien du *Christus vincit* (*Histoire de la Poésie liturgique, les Tropes*, p. 150-151).
4. Illisible dans le 13159.
5. La doxologie, dans le même manuscrit, a une triple forme, qui n'est que la variante voulue d'une même invocation.
6. J'ai publié le texte critique et complet du *Christus vincit*, adapté à l'usage actuel, dans l'*Ordinaire des saluts*, Paris, 1911, avec le *Feliciter* et une autre acclamation.

La magistrale acclamation du *Rex Regum* a donné lieu à un nouveau développement dramatique admirable. Tandis que certains manuscrits groupent ensemble les invocations litaniques dont elle se compose, d'autres la partagent en tronçons divers qui s'intercalent entre les répétitions du refrain. Quelle grandeur ne devait pas résulter de cette alternance entre les solistes et le peuple :

Rex Regum !	Christus vincit !
Rex noster !	Christus regnat !
Spes nostra !	Christus imperat !
Gloria nostra !	Christus vincit !

Dans ces acclamations ardentes et brèves, ne sent-on pas vibrer l'âme de toute la foule chrétienne ?

Le texte classique de cette pièce s'établit aisément. A part les variantes inhérentes à toute pièce purement traditionnelle, les manuscrits diffèrent surtout dans le choix et le nombre des invocations aux saints patrons : il n'y a là rien d'étonnant. Le nombre des acclamations diffère pareillement, mais elles sont toujours dans la même forme. Très rarement, on commence par une acclamation à l'Église ; celle du pape a le même texte que pour le couronnement, sauf ce qui est particulier à ce jour. Suivent celles pour le roi, l'empereur, l'évêque, ou éventuellement l'abbé et, en dernier lieu, celle aux magistrats et à l'armée. Enfin, tout ou partie du *Rex Regum* et la doxologie.

Un certain nombre des textes du *Christus vincit* a été publié en tout ou en partie :

Martène, *De antiquis eccl. ritibus*, I, 369-371 ; II, 207 ; *De ant. monach. rit.*, 426 ; Pertz, *Neues archiv.*. I, 420, d'après un ms. de Wolfenbuttel-Helmstad, 1008, fo 267; Bollandistes, *Acta SS. Julii*, III, 729 ; Léon Gautier, *Histoire de la Poésie liturgique*, 86-88 ; J. Delasilve, dans la *Revue du chant grégorien*, XII, 197-204 ; cf. Dom Cabrol, *Dictionnaire d'archéol. chr. et de liturgie*, I, 242 ; Lalore, *Mélanges liturgiques*, I, 106-115.

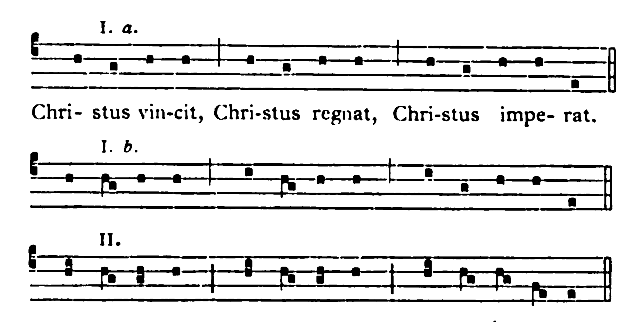
Il y a d'autres textes encore. En mettant à part les deux que j'ai cités plus haut, voici quelques-uns des plus anciens et des meilleurs, ceux surtout qui, par les noms de papes, d'évêques, de rois, qu'ils contiennent, sont datés :

Bibl. nat. Paris, latin 1240, fo 65 (orig. : Saint-Martial de Limoges ; pape Jean XI, Raoul, Turpion de Limoges, années 933-936) ; *id.*, 1118, fo 38v (*id.*, Jean XVI et Hugues Capet, 987-996) ; Berlin, *Théol. lat.*, 11, fo 111 (orig : Minden; Jean XIX, Conrad, Sigebert de Minden, 1024-1033) ; Paris, Arsenal, 1169, fo 22v (Autun ; Robert II, Gautier d'Autun, 996-1024) ; Bibl. nat. Paris, latin 9449, fo 362 (Nevers ; Henri et Philippe, Hugues de Nevers, 1059-1060) ; Munich, 14322, fo 98 (Ratisbonne ; Conrad II, Gebbard II ou III, 1024-1036) ; Saint-Gall, 381, p. 5, 11-12 (xe-xie s.), publié par Canisius, *Litaniae Anonymae*, etc. ; Rouen, 489 (A. 252), fo 71 (orig. : Fécamp, xie s.). On peut y joindre le manuscrit 537 (A. 438), fo 90 de la même biblioth. (Saint-Ouen de Rouen, xie s.) ; le latin 8898, fo 30v de la Bibl. nationale (Pontifical de Nivelon de Soissons, fin du xiie s.) ; et, enfin, le 1297 de Sainte-Geneviève de Paris, fo 98 (Saint-Fraimbaud de Senlis, xive s.).

Ils sont originaires de France, d'Allemagne, de Suisse, c'est-à-dire de la partie centrale de l'empire carolingien.

Un seul est originaire d'Italie.

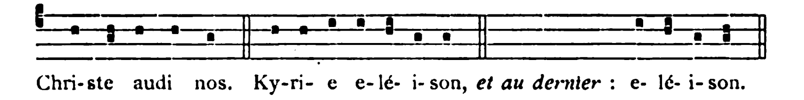
Le chant est donné par les mêmes sources, c'est-à-dire les mss., mais (à part le texte corrompu resté en usage à Rouen) il était inédit jusqu'à la publication rappelée au début de cet article. On le trouve sous deux formes : l'une, évidemment originale, celle par exemple de Limoges, et d'un manuscrit de Troyes du XVe siècle, avec la variante dont Autun offre un type excellent qui brode légèrement la rudesse et la monotonie de la ligne primitive (c'est celle que nous avions choisie) ; une seconde forme plus solennelle, lourdement brodée (dont dérive le texte de Rouen). Voici le type de ces trois états :
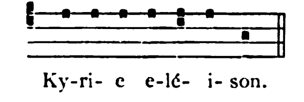


Les mêmes genres se maintiennent habituellement à travers la plus grande partie de la pièce, jusques et y compris la doxologie. Parfois, pour plus d'éclat, les versets auxquels prélude l'*Exaudi Christe,* au lieu d'être chantés sur la note récitative *la*, sont montés à la quarte supérieure *ré*, avec un *si* bémol, ce qui donne à ces passages un effet « en dehors » très curieux et très solennel ; après quoi on reprend le refrain sur la corde *la*. Ainsi se présentent les manuscrits de Soissons, de Senlis, ou encore les graduels viennois plus récents, tel que celui de 1534.

Il n'existe pas de notation uniforme pour le *Christe audi nos* et le *Kyrie* dont on faisait suivre habituellement cette pièce : c'est bien la preuve sans doute que ces invocations n'en faisaient pas partie.

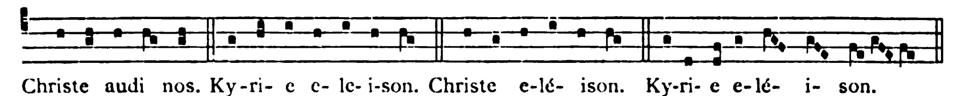
Ainsi le manuscrit de Fécamp paraît suggérer par la forme de ses neumes :
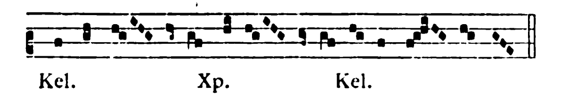


tandis que la version de Rouen, qui doit en être dérivée, donne :



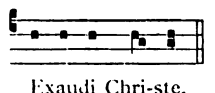
A Troyes, au XVIe siècle, on a :



Mais Soissons, trois siècles auparavant, donnait (en notant finale *si*):



tout ce qu'on peut saisir, à travers ces lignes variées, c'est que le *Christe audi nos* suivait, à peu de chose près, la formule romaine de l'*Exaudi Christe* :
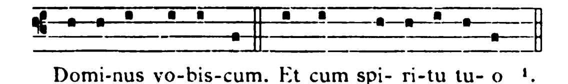


tandis que le *Kyrie* était probablement dit sur la clausule très antique d'où sont également dérivés les *Kyrie* fériaux (éd. vatic., XVI et XVIII). Mais, répétons-le, il n'y a pas ici de témoignage d'ensemble : ce sont des additions très anciennes, sans doute, mais enfin des additions, à l'acclamation originale.
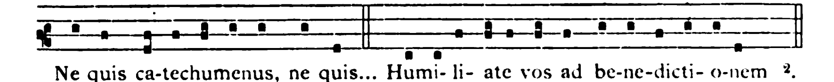
Les répétitions ne sont pas toujours indiquées dans les manuscrits ou diffèrent de nombre. Cependant, la triple répétition est presque toujours marquée pour le verset du début *Christus vincit*, et très souvent une double ou triple répétition pour l'*Exaudi Christe* et même le *Christe audi nos*. Les personnages qui chantent les acclamations diffèrent : ici, deux chanoines alternant avec les enfants et le chœur ; là, deux chevaliers en armes ; ailleurs, le vidame de l'évêché.

La place liturgique où se disait le *Christus vincit* est avant l'épître, après la première oraison. C'est là aussi qu'il est toujours chanté, aux messes pontificales, à Rouen ; c'est au même endroit que l'acclamation au pontife, qui en forme le noyau original, se dit au couronnement des papes.

Musicalement, les motifs du *Christus vincit* carolingien nous paraissent antérieurs au chant romain actuel de l'*Exaudi*, et en reproduiraient, par conséquent, le chant primitif. Outre qu'ils sont appuyés par de fort anciens manuscrits, nous en retrouvons les thèmes dans des récitatifs liturgiques plus anciens encore : le chant, par exemple, de l'évangile dans le rite ambrosien :

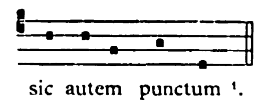


ou, dans la même liturgie, les proclamations du diacre pour le renvoi des catéchumènes et l'invitation aux *Competentes* :



1. Ms. de l'Arsenal ; cf. Dom Pothier, *les Mélodies grégoriennes*, ch. IV.
2. Ms. du British Museum ; cf. *Paléographie musicale*, VI, p. 265-266 de la reproduction.

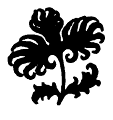
Chez les Chartreux, qui ont conservé des coutumes archaïques, le chant des leçons suit des cadences analogues :

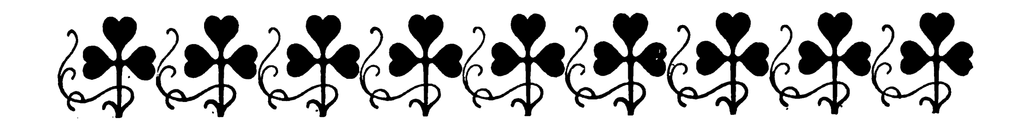


Le ton de ces formules, de ces proclamations, est trop proche aussi du *Christus vincit* et de l'antique *Multos annos*, pour ne pas souligner ce rapprochement. Il y a un lien, une cohésion très étroite entre tous ces thèmes, et, à défaut de témoin direct pour la musique, nous aimons à penser que ces mêmes tons aussi furent ceux qui soulignèrent à Saint-Pierre de Rome, en l'an 800, l'acclamation à Charlemagne couronné empereur d'Occident, et, qui sait ? l'écho peut-être des acclamations du Sénat romain aux antiques Césars.

A. Gastoué.

1. Cf. le *Tonus antiquus lectionis*, p. 55 du nouveau *Cantorinus* de l'Édition Vaticane.





Nouvelles Musicales

L'année liturgique qui va commencer verra inaugurer quelques modifications dans la célébration de certaines fêtes, modifications que les maîtres de chœur feront bien de noter dès maintenant.

1° La fête de la très sainte Trinité est élevée au rit *double de 1re classe*. Les chants de l'Ordinaire devront donc être choisis en conséquence.

2° La principale fête de saint Joseph sera désormais celle du 2e dimanche après Pâques, qui échange son titre de « Patronage » en celui de « Solennité de saint Joseph », sous le rit *double de 1re classe avec octave*. C'est dire que non seulement les chants de l'Ordinaire seront choisis d'après ce degré, mais encore que le même office sera répété au jour octave, par conséquent le 3e dimanche après Pâques. La fête du 19 mars portera simplement désormais le titre de « Commémoration de saint Joseph » ; elle cédera donc le pas à l'autre, qui prend rang parmi les solennelles.

3° Enfin, la solennité de saint Jean-Baptiste se fera dans toute l'Église le dimanche le plus proche du 24 juin, jour de la fête, par conséquent le dimanche qui tombera entre le 22 et le 28 juin.

Nous ne croyons pas utile de donner des détails à propos de certaines autres fêtes, dont les modifications n'intéressent pas directement nos chœurs. Il en est autrement des trois qu'on vient de citer, et qu'il conviendra de préparer régulièrement chaque année.

ITALIE

Rome. — *Mort de Filippo Capocci.* — L'illustre organiste italien, F. Capocci, est mort au cours de l'été dernier.

Né le 11 mai 1840, Capocci appartenait à la génération de musiciens qui tint le milieu entre les écoles vétustes et le *risorgimento* actuel, et, par son travail et son talent, contribua grandement à le préparer. Sorti d'une famille musicienne, — Gaëtano Capocci, son père, eut une grande célébrité, — F. Capocci se révéla de très bonne heure comme un musicien de technique et de goût.

Ce ne fut toutefois qu'en 1881, à l'occasion de l'inauguration du nouvel orgue de Saint-Louis-des-Français, que son talent se révéla sous un nouveau jour, grâce surtout à la présence du maître Guilmant à Rome. Dès lors, F. Capocci entra résolument dans une voie nouvelle, et fut, en Italie, un véritable chef d'école par qui se rénova le style de l'orgue et se formèrent de nombreux musiciens d'église.

F. Capocci était maître de chapelle et premier organiste de la basilique de Saint-Jean-de-Latran, professeur à l'Académie de Sainte-Cécile et à la nouvelle École de musique sacrée. Parmi ses œuvres, nous citerons cinq *Sonates* d'orgue, les *Composizioni caratteristiche*, les dix pièces pour orgue, les dix grandes compositions, les *Pezzi originali*, en douze fascicules, et l'*Officio divino*, en 5 fasci-

*

cules, pour orgue et harmonium, etc. Dans ses dernières compositions, F. Capocci montre une très grande parenté de style avec Guilmant, pour la manière d'écrire sur les thèmes liturgiques. La dernière œuvre de Capocci, qui devait paraître dans le 6e fascicule de son *Officio divino*, est écrite sur les thèmes du *Vexilla Regis*, du *Parce* populaire, et se termine sur un *Ite missa est*.

Malade depuis quelques mois, F. Capocci s'était fait entendre pour la dernière fois le 17 mai, à la chapelle des Oblates de Torre de' Specchi. Au milieu du récital, où il avait tenu à intercaler des pièces de Guilmant, il se trouva mal, ému du souvenir de son confrère récemment défunt. Il ne toucha plus l'orgue depuis.

R. I. P.

FRANCE

Paris. — *Le Musée de la Parole.* — Nous détachons du procès-verbal de la dernière séance de la *Société Internationale de Musique* (section de Paris), l'intéressante communication qui suit :

« Une somme de quinze mille francs a été mise à la disposition de la Section de Paris, par un de nos membres qui désire garder l'anonyme, et dans le but de faire une fondation de la Société à la Faculté des sciences de l'Université de Paris. Voici dans quelles circonstances cette donation a été faite. Il y a quelques mois, la maison Pathé offrait à l'Université de Paris de fonder un *Musée de la Parole*, dont elle fournirait les instruments de travail, ainsi que le personnel nécessaire au fonctionnement et à l'entretien de ces appareils, pendant une période de dix ans. La Faculté des lettres ayant accepté cette fondation, il fut décidé que les locaux de la Sorbonne réservés à la chimie, et qui seront bientôt inoccupés, seraient affectés à cet institut de recherches phonétiques. La Faculté des sciences, qui possédait depuis longtemps un cours libre de phonétique expérimentale, professé par notre collègue le Dr Marage, eut alors l'idée de reprendre un projet qui lui avait été soumis par nous, il y a quelques années, et qui n'avait pas abouti. Ce projet consistait à accepter de la Société Internationale de Musique une donation qui permît à la Faculté de donner au cours de M. Marage une situation officielle à la Sorbonne. Les négociations furent reprises et menées très vite, car il fallait que tout fût conclu avant que le Ministre de l'Instruction publique vînt inaugurer le *Musée de la Parole*, inauguration qui eut lieu le 28 juin. Notre Comité, réuni d'urgence, fut donc amené à prendre des décisions qui ont abouti à l'entente suivante. Une somme de quinze mille francs est entre les mains de la Faculté des sciences ; elle sera remise par annuités de trois mille francs et pendant cinq ans à M. Marage, qui est nommé *chargé de cours à la Faculté*. Le donateur est tout disposé à renouveler cette donation au bout des cinq premières années écoulées. Les programmes des cours de la Faculté devront mentionner que cette chaire a été fondée par la Société Internationale de Musique. Sur l'observation de M. le vice-recteur de l'Académie de Paris, le titre du cours, qui était primitivement *Cours de phonétique biologique*, sera modifié, d'après les indications de la section de Paris. Tel est l'accord conclu entre la Société et la Faculté des sciences, que notre Comité soumet à la ratification de la section.

« M. Ruelle fait observer que le titre du cours doit, en effet, être modifié, et propose la rédaction suivante qui est adoptée : *Cours de physiologie de la voix parlée et chantée*. M. Gariel fait observer que la somme de trois mille francs est notoirement insuffisante pour permettre à un professeur de se livrer utilement à des travaux pratiques, et suffire aux dépenses d'un laboratoire. Toutefois, le Dr Marage lui ayant laissé entendre que la Faculté des sciences apporterait de son côté un supplément à ce traitement, il se rallie à l'opinion générale.

« La fondation de la Société est adoptée à l'unanimité.

« Le Président annonce qu'il a assisté à l'inauguration du Musée de la Parole,

le 28 juin, par le Ministre de l'Instruction publique, comme représentant de notre Société, et que mention a été faite de notre fondation dans les discours officiels. Il s'étonne à ce propos du ton peu sérieux de certains articles, par lesquels la presse, et en particulier M. Doumic dans le *Gaulois*, a accueilli une initiative aussi heureuse pour la musicologie que pour la phonétique. »

VALRÉAS. — Le 16 juillet dernier, M. Alb. Mahaut, professeur à l'Institution Nationale des Jeunes Aveugles, inaugurait à Valréas (Vaucluse) les travaux de restauration et d'agrandissement du grand orgue avec un beau récital. Les principaux jeux de fonds de l'instrument et le buffet datent de 1598 ; ils ont été remis en état et complétés par l'adjonction de jeux nouveaux. Au cours de la cérémonie, la *Chorale paroissiale* a interprété un choix de chorals et de chœurs extraits des cantates de Bach.

CREVANT (Puy-de-Dôme). — *Echos de vacances.* — Une famille d'ardents amis de l'art religieux, en vacances dans ce coin de l'Auvergne, a donné, à l'Adoration Perpétuelle, la belle audition qui suit : à la messe, en grégorien, édition vaticane *le propre et l'ordinaire* (messe « de Angelis »), avec l'*Agnus* de la messe *Sine nomine* de Palestrina ; aux vêpres et au salut : *Magnificat*, modulation de Carolus Andreas ; *Salve regina* et *Tantum* grégoriens ; *Adoro te*, choral de Bach alterné avec le grégorien ; *O gloriosa* de de La Tombelle ; chœur de l'Oratorio de Noël, de J.-S. Bach. Heureuse initiative, qui rend les vacances profitables à tous.

BELGIQUE

Le Congrès archéologique de Malines. — Pour la seconde fois, le Congrès archéologique, qui tenait cette année ses assises à Malines, comprenait une section de musique, dont les séances furent des plus instructives.

La première s'ouvrit par des communications de M. le Dr Van Doorslaer, qui fournit une biographie détaillée des facteurs d'orgue malinois depuis le XVe siècle, et de M. le Dr Jorissenne, de Liége, qui traita la même question au point de vue de la capitale de la Wallonie, où l'usage des orgues est mentionné dès le XVIe siècle. Passant de l'instrument à l'artiste, M. Van Doorslaer examina la question du séjour supposé de Frescobaldi et de Dussek à Malines, dont il n'a trouvé aucune trace dans les archives : ce ne serait donc qu'une légende ! Les mêmes orateurs abordent également le chapitre du carillon et résument ce que l'on sait de la genèse de cet art spécial à Malines et à Liége.

Un travail très important est celui dont M. Raymond Van Aerde donna lecture aux membres de la section. L'auteur a dépouillé patiemment les archives malinoises pour en retirer tout ce qui concerne les ménestrels communaux et les divers joueurs d'instruments établis ou de passage à Malines de 1311 à 1790. Cet inventaire, qui jette des lumières toutes nouvelles sur la ménestrandie dans les Pays-Bas, envisage la question sous tous ses aspects : veilleurs de tours, ménestrels communaux à gages, artistes libres, musiciens de passage, noms, traitements, habillements, instruments, répertoire, fonctions, tout est relevé et répertorié méthodiquement.

M. Van den Borren a fait connaître ensuite le résultat de ses études sur Guillaume Dufay, le grand maître hennuyer, un des fondateurs de l'école contrapontique néerlandaise. Il parle de ses précurseurs, établit le catalogue de ses ouvrages dont il analyse avec pénétration les caractères techniques et esthétiques, et discute la question si controversée de la participation des instruments à l'exécution de ces compositions longtemps considérées comme purement vocales.

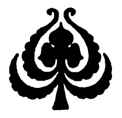
M. Théophile Peeters fait ensuite le relevé des différentes formes de la mélodie néerlandaise du XIIe au XVIIe siècle. Cette communication, accompagnée d'une audition charmante, suscite une discussion sur la question de savoir si les mélodies populaires anciennes étaient accompagnées. M. G. Caullet, lui, parle de Philippe de Monte et montre, d'après un document généralement passé inaperçu jusqu'ici, bien qu'il eût été publié, que ce vieux maître, traditionnellement réputé

montois, serait en réalité malinois et se serait appelé *Van den Berghe*, ce qui serait conforme à l'affirmation de Vander Straeten, combattue avec tant d'indignation par le bon Clément Lyon.

MM. P. Bergmans et Dr Dwelshauvers étant absents, leurs communications ont été lues par des membres du bureau. Le *Guide musical* a publié récemment l'étude du premier sur le maître de vièle Simon. M. Dwelshauvers parle des recherches faites et à faire dans les fonds musicaux de la province de Liége. On apprend de lui que la S. M. L. (Société de musicologie liégeoise) travaille au dépouillement du fonds Terry, si longtemps célé à tous les yeux, ce qui promet à l'histoire de la musique en Belgique d'excellentes contributions.

(*Guide musical.*)

N. B. — *Le Comité du Congrès Parisien de chant liturgique et de musique d'église nous informe que les* Comptes rendus (*rapports, communications, etc.*) *sont actuellement sous presse ; ils formeront un volume in-8°, sur beau papier, avec illustrations. Nous prions instamment les personnes qui désireraient y souscrire d'envoyer immédiatement leur cotisation. En effet, les Congressistes, les abonnés de la « Tribune », et les* cent premiers autres souscripteurs *profiteront d'une* remise spéciale de 40 °/o, *soit 2 fr. le volume (plus 0,30 d'envoi). La souscription close, le prix sera porté à 3 fr. 50.*

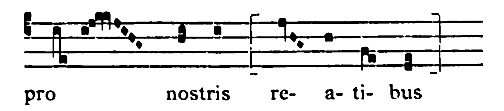




Les auteurs présumés du « Salve Regina »

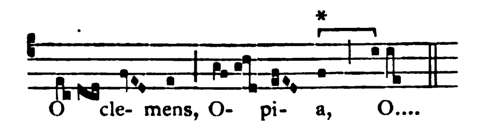
(*Suite.*)

De ceci nous avons une application pratique dans le *Salve* et le *Gloriosa*. En réalité, comme me le fait remarquer M. Gastoué, c'est même la seule ressemblance véritable entre ces deux pièces. Ceci doit s'entendre de toute la formule, car, la *clivis* du début mise à part, nous n'avons ici qu'un thème très commum :



C'est un des leit-motives du *Salve* : ce pourrait être une marque du compositeur, une rencontre fortuite, ou même, à notre avis, un emprunt, — sans que pour autant il soit nécessaire d'établir une relation d'antériorité, difficile à constater, et d'ailleurs peu importante. En tout cas, la division de la gamme, modifiée par Hérimann et les Allemands quant à la teneur psalmodique, n'a pas ici d'application appréciable : et, dans l'ensemble, la ligne mélodique est identique à celle des anciennes compositions.

Mais la comparaison du *Salve* et de l'*Alma* est à retenir ; toujours est-il qu'il reste à démontrer qu'Hérimann Contract est l'auteur de l'*Alma*. Aucun texte ne s'y oppose, il est vrai ; mais la bonne foi de J. de Varazze ne suffit pas pour nous faire admettre cette donnée, quand, d'autre part, il est prouvé que tout le contexte est sans valeur. Aussi, comme pour le *Simon Bariona*, cette attribution ne doit-elle être envisagée que comme une probabilité. Quant au *Salve* en *mi*, il possède un passage *absolument* opposé aux théories de Contract [1], dont le goût déjà « moderne » était si fortement choqué par la rudesse des *si* ♮ voisinant presque sans transition les *fa* naturels. Que d'anathèmes ne déverse-t-il pas sur ce malheureux triton ! Et voici que le *Salve* nous en offre un, à l'état *direct*, dans la mélodie des trois invocations finales :



1. P. L., t. CXLIII, col. 430 à 434.

Comme le manuscrit de Munich est écrit sur lignes, l'on ne peut, *a priori*, invoquer l'argument d'une erreur dans la transcription. Et puis, le *fa* s'explique très bien comme la note de repos d'un mouvement gradué dont le point de départ commence sur la première syllabe musicale de l'*O clemens* avec un arrêt transitoire sur le *mi*, pour aboutir sur le *si* qui marque la grande formule de rentrée. Remplacez ce *fa* par un *mi*, et l'effet *suspensif* est détruit, tout comme le charme indéfinissable de ce triton.

A notre humble avis, Hérimann était trop intelligent pour aller ainsi contre une théorie expliquée, formulée, développée par lui avec tant de chaleur : aussi, nous ne pensons pas que cette mélodie du 3ᵉ mode lui puisse être attribuée.

En tout cas, nous trouvons des extraits des paroles du *Salve* dans un manuscrit du IXᵉ siècle; il s'agit, il est vrai, d'une interpolation faite au XIᵉ siècle, sous la forme d'une *probatio pennæ*. Le codex en question vient de *Reichenau* ; il porte la cote LV de ce fonds à la bibliothèque de Karlsruhe. Cette *probatio* est un composé de pièces de tous genres, antiennes, répons, séquences, traits, hymnes, etc. Le scribe, cependant, a poussé la fantaisie jusqu'à donner un sens à cet assemblage hybride. Parmi ces fragments nous avons trois passages du *Salve*.

Fᵒ 42ᵛ, col. 1 : () *alue regina misericordie* [Que genuisti Regē regū dom̄ Qui p̄r nos homines et p̄r nostram salutē Descendit de celis Tanquam sponsus, etc.....] Adiuua nos ut a malis omnibz' Eruamur *In hac lacrimarū ualle Eia ergo* [Benedicamus dn̄o].

L'expression *regina misericordie* désigne bien ici le *Salve* ; elle ne peut s'appliquer qu'à lui, car, ces deux mots ainsi associés ne se rencontrent pas dans les autres antiennes ou prières qui, à la place, donnent les termes *fons*, *mater*, *vas*, *sinus*, etc. L'allusion à la « vallée de larmes » n'est pas propre au *Salve* ; mais alors, presque toujours on la trouve sous cette forme : *in valle lacrimarum*. Heureusement, l'*Eia ergo* qui suit vient-il lever toute hésitation ; le copiste a d'ailleurs employé, comme dans les autres passages, une majuscule pour séparer les uns des autres ses extraits des pièces liturgiques. Immédiatement après le texte que nous avons donné, on lit : *In nomine Dn̄i ab incarnatione dn̄i Mill'x*. Faut-il lire *1010*, et en conséquence, reporter à cette date l'écriture de la *probatio* ? Les avis pourraient être partagés à ce sujet. On trouve pourtant des exemples aussi irréguliers [1]. Quoi qu'il en soit, j'ai tenu à interroger sur ce millésime le savant Dʳ A. Holder, bibliothécaire de Karlsruhe ; sa réponse est que « la *probatio pennæ* du codex Augensis LV peut *très bien* dater de la *première partie* du XIᵉ siècle ». La date 1010 n'est donc pas invraisemblable.

1. Il faut évidemment rétablir ainsi : (millesimo) X (decimo). Je cite au hasard la chronique de Geoffroy de Collon : « Anno Domini M. CC nonagesimo IIII ». Ce procédé passera sans modifications dans la langue française. Nous lisons, par exemple, dans la « *Branche des royaus Lingnages* » par Guillaume Guiart : « Sont par conte (se ge ne ment) IIII. XX mile largement ». — Cf. *Recueil des historiens des Gaules*, XXII, pp. 10-11, 245.

Le Rev. James Mearns cite, dans le *Dictionary of Hymnology* de Julian, un codex du British Museum, l'add. 18302, qui contient le *Salve* au f° 130 : Il est donné comme antienne de *Tierce* à l'Assomption [1]. Ce manuscrit, d'origine allemande, est très probablement de la *première partie* du XIIe siècle ; le Rev. Mearns dit même : circa 1100. Ajouté au 9921 de Munich et au 3719 de la Bibliothèque Nationale de Paris, il est une preuve de plus que non seulement les trois invocations finales du *Salve* étaient connues au XIIe siècle, mais encore *toute l'antienne*, qui ne s'arrêtait pas alors à *lacrimarum valle*, comme le prétend M. P. Godet dans la *Revue du Clergé français* [2]. »

Un autre témoignage nous est fourni par le codex 622 de Mayence [fonds Cartusien], qui est *certainement* du XIIe siècle. On lit dans la Letania *de Domina nostra... Maria* : « sancta Maria, *vita dulcedo et spes atque advocata nostra* [3]. » L'emprunt est évident.

Résumons donc : les *paroles* du *Salve* paraissent bien remonter au XIe siècle ; en est-il autant de la mélodie, très peu connue, du 3e ton ? Fournie par un seul manuscrit, du XIIe siècle, on ne saurait le dire avec précision. En tout cas, ce n'est pas à elle qu'ont fait allusion les chroniqueurs et les liturgistes. Aussi poursuivons notre enquête.

PIERRE DE COMPOSTELLE ?

Il nous reste à examiner une autre attribution : celle du *Salve* à l'évêque Pierre de Compostelle. Mais de quel Pierre s'agit-il ? demande M. Brambach. Et si nous tenons compte du texte de Jacques de Bergame, de quel évêque ou archevêque Jacques de Varazze a-t-il voulu nous parler ? Des origines de l'Eglise de Compostelle au milieu du XIIIe siècle, — époque à laquelle fut écrite la *Legenda aurea*, — l'on compte jusqu'à cinq prélats de ce nom : Petrus I de Mezonzo, 986 † 1003 ; Petrus II, 1088-1090 ; Petrus Gudesteus, 1168 † 1176 ; Petrus Suarez de Deza, 1177-1198 ; Petrus Muñoz, 1207 (meurt démissionnaire en 1224).

Les Espagnols ont tranché la difficulté. Les premiers, Ramirez de Prado et La Higuera, identifièrent dans leurs pseudo-chroniques le personnage cité par Durand (lisez J. de Varazze) avec PIERRE Ier, mort assez vraisemblablement vers 1003. Le P. Le Coulteux [4], de son

1. L'antienne n'est pas notée.

2. Année 1910, p. 472. Il est inexact d'affirmer que la *version* (?) rimée du *Salve* est, elle aussi, incomplète. C'est bien plutôt le cas pour le texte tel que le cite M. Godet. Ce *trope* du *Salve* attribué par M. Wagner au XIIe siècle, — non par mégarde, comme le croit M. Godet, — est précédé dans Hartker du *Salve* dans son entier, avec un texte musical qui montre l'ancienneté de notre antienne. Un témoin attardé de la notation dite nonantolienne donne aussi le *Salve* avec le même trope : cod. Vat. 4762, f. 163, XIIIe siècle ; [l'ensemble du ms. est du XIe siècle.]

3. Cf. A. de Santi, S. J. « *Les Litanies de la Sainte Vierge* », p. 110. Lethielleux, 1900.

4. Écrit après 1660 les *Annales de Chartreuse* ; cf. t. IV, p. 73, Montreuil-sur-mer, 1888, in 4° r. Pierre, abbé de Cardena, exerçait son pouvoir sans avoir été confirmé par Rome ; aussi fut-il déposé au concile de Léon (1090) ; cf. *Historia Compostellana*, P. L., t. CLXX, col. 899.

côté, attribuait le *Salve* à Pierre de Cardeña (1088-1090). Quant à Antonio, il posait sagement un point d'interrogation, demandant simplement sur qui se basaient et de Rota, et Mocharès, et Durand [1]. Depuis lors, nombre de *dii minores* ou *maiores* — ainsi s'exprime M. Arce à propos des partisans d'H. Contract, — ont soutenu la même affirmation, sans apporter de preuves. C'est aussi la thèse de M. Arce, sous la plume duquel on s'étonne à bon droit de ne pas trouver mention de l'*Historia compostellana*. Cet ouvrage capital, composé à la demande de Diégo Gelmirez, premier archevêque de Compostelle, raconte l'histoire des prélats qui se sont succédé sur ce siège depuis l'apôtre Jacques : traditions, titres encore existants, les auteurs ont tout mis en œuvre pour donner un récit complet. Or, de cette relation, il résulte que nous ne savons presque rien. Nommé évêque en remplacement de Pélage Ier déposé pour son inconduite, Pierre Ier, qui était abbé de Ante-Altarès, administre sagement l'Église dont il n'a accepté le gouvernement qu'avec terreur. Mais voici que Ruderic, père de l'évêque précédent, appelle les Sarrasins et détruit la cathédrale de Compostelle. Almazor, leur chef, va finir ses jours à Metina-Celima « ubi sepultus est, et animam suam sinui Mahometh infeliciter commendavit. » [!] Aidé du roi, Pierre reconstruit son église, après quoi il s'endort dans le Seigneur [2].

C'est à ces renseignements que se borne cette chronique, rédigée avec le plus grand soin par des personnages bien connus, moins de cent ans après la mort de Pierre Ier. Naturellement, on n'y trouve aucune trace d'un culte quelconque rendu à ce prélat par le diocèse de Compostelle. Aussi, nous ne voyons pas pourquoi M. Arce dit : « Notre saint Pierre », après l'excellente démonstration des Bollandistes, qui prouvent que l'origine de ce faux titre est due à une erreur de Baronius [3]. Galesini est le premier à mentionner Pierre dans son Martyrologe [4], et tous les éditeurs l'ont imité, à commencer par les Espagnols, qui auparavant ne faisaient du prétendu saint aucune mémoire.

L'*Histoire littéraire* remarquait justement qu'il n'y avait pas eu de Pierre évêque de Compostelle sous le pontificat de Callixte II ; mais, si G. Durand (lisez J. de Varazze) n'avait jamais rien affirmé à ce sujet, il n'en était pas ainsi pour J. Ph. de Bergame. M. Arce a très bien relevé ses erreurs, montrant que l'auteur avait confondu les faits du xe siècle avec ceux du xiie. Compostelle ne devint métropole qu'en 1101. Vers 1140, un certain « maître » Pierre Micha écrivait un *de Laudibus B. M. V.* Philippe de Bergame, identifiant à tort ce Pierre avec celui dont parle Durand, en fit un archevêque, et, connaissant ses études sur la Vierge Marie, lui attribua le *Salve*. Ainsi parle M. Arce [5]. D'où nous concluons : Pierre Micha n'est pas l'auteur du *Salve* ; Ph. de B. trou-

1. Nicol. Antonio, *Bibliotheca Hispana vetus*, Roma, 1696, 2 in-f°, cf. lib. VI (t. I), ch. xiv, 379.
2. P. L. CLXX, col. 897.
3. *Acta Sanct. Boll.*, sept., t. III, p. 481, col. 2.
4. Mediolani, apud Pacificum Pontium, 1578.
5. *Op. cit.*, p. 23-24.

vant un autre document où l'on mentionnait Contract, aura effacé cette attribution au sujet de laquelle il n'était peut-être pas très fixé ; qu'il le fût ou non, son texte, étant un résumé d'erreurs, n'a aucune valeur.

M. Arce affirmera pourtant le contraire [1] : cette chronique est *décisive* au même titre que les témoignages de Ricobald et Durand. Nous savons déjà ce qu'il faut penser de ces documents; mais il y a encore d'autres arguments : musicaux, littéraires et historiques.

Les premiers sont basés sur l'article de Dom Pothier auquel nous avons fait allusion, ainsi que sur une lettre adressée par le docte bénédictin à M. Arce, par l'intermédiaire d'un ami. On nous cite les termes de cette lettre, qui ne s'exprime pas autrement que l'étude parue la même année dans la *Revue du chant grégorien* : l'auteur y reprend sa comparaison entre l'*Alma* et le *Salve*, ajoutant que, sans être décisive, l'opinion d'Aubri de Trois-Fontaines est la plus vraisemblable [2]. M. Arce choisit vraiment mal ses exemples. Il va même jusqu'à dire : « c'est une chose si impalpable que le style personnel de celui qui cultive l'art de la musique, d'expression plus vague et de formes plus flottantes qu'aucun autre art [3] ! » On s'étonne alors de rencontrer quelques pages plus loin l'étrange assertion que voici : il y a trois époques dans l'art grégorien. La première va des origines à l'an mille environ; pourquoi ne pas dire de saint Grégoire à saint Pierre de Mezonzo [4]? O formes impalpables, je vous admire !... Avec la même conviction l'auteur poursuit : « Notre musique liturgique du xe siècle était la même que celle du vi.^e siècle et même du ive, un *dialecte* [5], — comme disent les bénédictins de Solesmes, — frère de la musique grégorienne, de rythme et de tonalité semblables, ainsi que de mêmes formes mélodiques. Saint Pierre de Mezonzo, élevé dans cette école de chant, et — ce qui a son importance — à une époque pendant laquelle purent arriver à cette région (ouverte depuis le commencement du ixe siècle à l'affluence des pèlerins de Saint-Jacques) les innovations introduites dans la musique religieuse par les moines romains Petrus et Romanus et plus tard par Charlemagne, était l'ami d'Alphonse II le Chaste et réunissait les conditions suffisantes pour composer le *Salve*. Qui pourrait en douter [6] ? » Mais, tout le monde, à commencer par les mânes des problématiques maîtres de chant de Metz et de Saint-Gall ! Que le *Salve* ait une forme archaïque, soit; est-il raisonnable d'en conclure : donc, il est de Pierre de Mezonzo ? Non, certes. Il eût mieux valu, pour M. Arce, s'en tenir à Dom Pothier, au lieu d'affirmer qu'Aimar de Monteil ne peut avoir composé le *Salve* parce qu'il est postérieur à Contract [7].

1. *Op. cit.*, p. 32.
2. *Ibid.*, p. 39.
3. *Ibid.*, p. 33.
4. *Ibid.*, p. 50.
5. *Pal. Mus*, I. p. 35 et suiv.
6. *Op. cit.*, p. 50.
7. *Ibid.*

Les preuves littéraires sont tout aussi faibles. Le poète Berceo et Alphonse X introduisent tous deux dans leurs poésies un élément inconnu aux autres pays : le *Salve*. Pourtant, ces auteurs se sont fréquemment inspirés des troubadours français. Berceo notamment, qui imite constamment Gautier de Coinci, jusque dans sa légende de Théophile, ajoute à celle-ci l'épisode du *Salve* chanté par la foule, reconnaissante à Notre-Dame de la délivrance du pauvre clerc. La raison de ce choix fait par le poète espagnol est *évidente*, dit M. Arce : les légendes du *Salve* n'ont pas d'origine connue et ne peuvent en avoir : il vient de Compostelle [1]. Mais, si l'on veut argumenter jusqu'aux extrêmes, il convient de faire remarquer à M. Arce que les textes de Jean l'Hermite et d'Aubri ne sont pour lui que des légendes, comme il nous l'apprend lui-même [2] ; or, elles sont françaises et antérieures à Berceo. Mais, en outre, la poésie française de la même époque renferme de continuelles allusions au *Salve* ; M. Gastoué l'a fort bien prouvé [3]. Enfin, l'Italie nous fournit aussi de précieux renseignements à ce sujet dans les *Légendes* de saint François, dont nous parlerons plus loin. De toute façon, tout cela ne prouve pas grand'chose : qu'une antienne inspire un poète, cela n'indique point que celui qui l'a composée est du même pays que celui à qui elle sert de thème. L'important, c'est de savoir si le *Salve* était connu en France au XIIe siècle : les antiphonaires en sont la meilleure preuve, ainsi que le décret de Pierre le Vénérable, rendu pour l'abbaye de Cluni seulement, et non pour tout l'ordre, comme l'affirme M. Arce [4].

Quelles sont les données de l'Histoire ? Les citations de Mabillon et de du Cange n'ont aucune importance, l'un et l'autre rapportant ce qu'ils ont lu et ce que dit Durand [5]. Mais, dit M. Arce, « qu'importe l'absence de documents « indigènes », de ceux qui sont *tangibles*, tels que les exige la critique positive ? On a conservé seulement une ordonnance de l'archevêque Don Rodrigo del Padron († 1316), prescrivant après Complies — excepté en certaines fêtes — le chant quotidien de l'antienne *Salve Regina* ; mais on voit bien par la teneur

1. P. 45. Voici le texte de Berceo :

« El *Te Deum laudamus* fue altament cantando,
Tibi laus, Tibi Gloria, fue bien reyterado
Dicien *Salve Regina*, cantabanla de grado,
Otros cantos dulces de son é de ditado. »

Cf. *Collecion de poesias castellanas anteriores al siglo XV*, a D. Thomas Antonio Sanchez, t. II, Madrid, 1780. *Milagros de Nuestra Señora*, pp. 284 sq. — XXIV, str. 847, p. 396.

2. *Op. cit.*, pp. 38-9, 42.

3. *Écho d'Avioth*, 1903, p. 131.

4. Le décret de 1135 ne s'applique qu'aux processions : le *Salve* n'est pas chanté tous les jours, et l'usage de ce chant concerne les basiliques de Cluni. Il fut étendu à tout l'ordre, mais, cette fois, pour l'office de Complies, entre 1308 et 1318, par Henri Ier, vingt-neuvième abbé de Cluni. Cf. plus loin.

5. Cf. *Annales Bened.*, t. III ad an. 986, p. 38 [Édition de Paris, 1707] ; du Cange, *Glossarium*... etc., aux mots : *Salve Regina*. Voir aussi, dans l'édition faite par Mabillon des œuvres de saint Bernard, aux passages déjà cités.

de cette disposition, qu'avant Don Rodrigo la coutume était déjà établie de chanter la mélodie de Mezonzo dans l'Église et le diocèse de Saint-Jacques. Le savant et pieux prélat du XIVe siècle ne fit pas autre chose qu'élever pour ainsi dire le rite de la solennité de cette prière... ; déjà auparavant, en 1302, avait été rendu un décret semblable au concile de Peñafiel (Vieille Castille) [1]. »

Ces précieux renseignements tendent à cette conclusion que l'ordonnance de Rodrigo del Padron a été portée à la suite du concile, mais ne nous apprennent rien d'autre.

Reprenant son argumentation littéraire, M. Oviedo Arce examine soigneusement le cantique 262 du roi-poète, Alphonse X. Voici le résumé de cet *important* document, dont je citerai *tous* les passages qui se rapportent directement à notre sujet.

Le Puy-en-Velay est un lieu de pèlerinage à la Vierge. Là s'accomplissent de très grands miracles, comme l'a appris le poète, *com' aprendi*; notamment s'est passé dans cet endroit, siège d'un évêché, un prodige dont l'éclat surpasse celui du soleil et des constellations célestes !

Une fois, à l'heure de Matines, s'éleva au Puy une *horrible* tempête : la terre tremblait, le tonnerre grondait, le ciel était sillonné d'éclairs. Fous de terreur, les habitants quittèrent précipitamment l'église et se réfugièrent dans leurs demeures. Seule une femme était restée là, se tenant derrière l'autel ; elle était sourde et muette. Or, voici que vinrent saints et saintes du Paradis, et chantèrent à l'honneur de la Vierge qui était au-dessus de l'autel le doux chant : *Salve Regina*. Et, incontinent, la femme fut guérie. Elle voyait, entendait, et savait d'une façon étonnante la mélodie qu'elle venait d'écouter ; elle n'avait aucune compagne. Le lendemain matin, les fidèles vinrent ouïr la messe. Les portes étaient fermées et ils ne purent les ouvrir. Alors ils commencèrent à prier pour le pardon de leurs péchés et Notre-Dame se fit leur portière. Ils entrèrent, et la femme en les voyant quitta sa place et alla vers eux. Elle leur chanta le *Salve* et tous le répétèrent : ils étaient plus nombreux qu'aux jours de foire.

Alors on statua que dorénavant ne logeraient plus dans l'église ni homme ni femme ni réunion de *frères*. (leigo nen leiga nen *freira*, str. 9). Et, ajoute le poète :

. . . .
[Strophe IV] Et esta foi a primeira
Refrain . . . .
[Strophe V] Vez que nunca foi cantada.

« Et ce fut *la première fois que jamais fut* [Salve] *chanté* » [2].

Ce poème, composé de dix strophes en vers galiciens, est tiré des *Cantigas de Santa Maria*, au nombre de 420 environ, écrites et mises en musique à la louange de la Vierge. « Il est probable qu'Alphonse X écrivit des vers en provençal... ; en tout cas, les rythmes compliqués

1. *Op. cit.*, p. 47.
2. Marquis de Valmar, *op. cit.*, II, p. 363, et dans Arce, p. 35-6.

des *Cantigas* furent évidemment appris à l'école des Provençaux » [1]. Ce qui est certain, c'est qu'il a beaucoup emprunté aux poètes français. « Il prend ce dont il a besoin chez Vincent de Beauvais, Gautier de Coinci et Berceo, et une plate hagiologie se transforme sous ses doigts en phrases harmonieuses et nobles [2]. » M. Arce lui-même le reconnaît. D'ailleurs, le Puy n'est pas le seul pèlerinage qui ait inspiré le roi Alphonse. Dans d'autres cantiques on trouve mention de Rocamadour [153-7-8-9] et de Chartres [24].

L'auteur des *Cantigas*, nous l'avons dit, a mis à contribution les *Miracles* de Gonzalo de Berceo. Or, ce dernier, qui mourut en 1246, était tributaire de Gautier de Coinci dont la mort est antérieure de dix ans à la sienne. A cette époque le futur roi n'avait pas encore atteint sa vingtième année, et il ne monta sur le trône qu'en 1252. Dans un moment de vanité, il fait un reproche à Pero da Ponte, le vieux troubadour de son père, d'être inhabile à manier la langue provençale [3]. Il est peu vraisemblable de supposer écrite cette boutade du vivant de Ferdinand III. D'autre part, les plus anciens manuscrits des *Cantigas*, dont l'un serait annoté, dit-on, de la main même du roi, sont, nous l'avons vu, de la seconde partie du XIIIe siècle. Toutes ces considérations nous portent à croire que cette œuvre, écrite dans le plein épanouissement du génie, est postérieure à 1252. De toute façon, on ne peut admettre qu'Aubri de Trois-Fontaines soit un *commentateur* d'Alphonse le Savant, comme l'affirme *trop* catégoriquement M. Arce [4]. Sa chronique fut en effet entreprise dès 1227, et — à part quelques retouches ultérieures, — elle était terminée en 1241, date à laquelle elle s'arrête. Le moine cistercien était donc à même de connaître dès 1227 le fait rapporté par lui à l'an 1130 ; or, s'il est aventureux de donner les *Cantigas* comme ayant été composés vers 1240, à plus forte raison ne peut-on les rapporter à la date de 1227.

(*La fin au prochain numéro.*)

D. J**.

1. Cf. J. Fitzmaurice-Kelly, *Littérature espagnole*, p. 65. A. Colin, éditeur, Paris, 1904.
2. *Ibid.*, p. 66.
3. *Ibid.*, p. 36 : « Vos non trovades como proençal. »
4. *Op. cit.*, p. 37.





Nouveautés du Bureau d'Édition

VIENT DE PARAITRE :

F. de La Tombelle : **L'Oratorio et la Cantate**, gr. in-8°, 1 fr. 75, au Bureau d'édition de la Schola.

Notre éminent collaborateur M. de La Tombelle vient de réunir en volume les études qu'il a données depuis l'an dernier, dans la *Tribune*, sur l'Oratorio et la Cantate. Nos lecteurs se rappellent trop le charme que M. de La Tombelle a mis à traiter ce sujet, et ses vues remarquables sur son avenir, pour ne pas faire un succès à cette publication.

La Rédaction.

L'année, très chargée, que nous venons de parcourir, nous a empêchés de donner sur les nouveautés du Bureau d'Édition la notice habituelle qui les présente à nos lecteurs. Ceux-ci d'ailleurs, en connaissent déjà quelques-unes par les « encartages » mensuels de la *Tribune*.

*
* *

En premier lieu, donnons un rappel ému, dans la collection du *Chant populaire*, au *Nunc dimittis* de notre cher Ch. Bordes sur les belles paroles de H. Hello :

Rappelez-moi, Seigneur, dans votre paix profonde...

Elles empruntent un sens émouvant à la date de leur composition, car elles constituent *la dernière œuvre religieuse* que Ch. Bordes tint à écrire, et dont son état de santé languissant ne lui permit pas de corriger lui-même les épreuves. Ce *Nunc dimittis* est d'une inspiration superbe, l'une des plus belles du maître. Net, 2 fr.

Dans la même collection, M. J. Raugel a transcrit, avec texte latin, pour les grandes fêtes où il constituera une magnifique sortie, le choral de J.-S. Bach, de la cantate *Herr Gott, dich loben alle wir*. L'accompagnement est confié à l'orgue qui réalise le *continuo*, avec l'adjonction d'un second orgue qui remplit la partie des cuivres, si importante dans cet admirable choral. Partition, 1 fr. 25 ; parties de chœur, 0 fr. 25.

Signalons, à ce sujet, que les transcriptions de chorals déjà annoncées sont actuellement *sous presse* ; elles formeront deux fascicules pour les diverses circonstances liturgiques.

Le 4e cahier des *Cantiques et Cantilènes* de M. l'abbé F. Brun continue très heureusement — dans la même collection — la série des publications de cet excellent auteur. Six numéros, écrits en général sur d'anciennes paroles, et qui respirent le même parfum artistique que le premier cahier de la même série,

constituent ce nouveau fascicule. Net, 2 fr. ; édition sans accompagnement, 0 fr. 50, par dix, 0 fr. 30.

M. l'abbé F. Brun a écrit aussi un *Mystère de l'Annonciation*, en forme de petit oratorio pour récitant, soprano solo et chœur, dans la nouvelle série des *Concerts spirituels modernes* ; je laisse à notre ami M. Sérieyx le soin d'en rendre compte d'une manière particulière.

*
* *

Le *Répertoire moderne* enfin, ainsi que le *Nouveau répertoire*, se sont enrichis de plusieurs intéressantes compositions :

De M. Jules Meunier, maître de la chapelle de Sainte-Clotilde, un *Salut* à l'unisson pour toutes sortes de voix. L'idée, très ingénieuse, a été d'écrire une suite de motets *à une voix*, en combinant la saveur grégorienne et populaire avec la richesse de l'harmonie. Compositions très pratiques et de bon effet. Net, 2 fr. 50 ; parties de chœur, 0 fr. 40.

Du même auteur, *Oremus pro Pontifice*, sur une intonation liturgique, pour 4 voix mixtes. Nos lecteurs ont pu apprécier la belle sonorité de ce motet, donné en encartage au mois de mai. Net, 2 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 25.

De M. J. Civil, un excellent élève de la Schola, et déjà maître, un *Salve Regina*, à deux voix égales et orgue, composition d'une forme très neuve et originale. L'auteur s'y est proposé la libre expansion de la mélodie, dans une liberté rythmique et tonale remarquables. Net, 1 fr. 75 ; parties de chœur, 0 fr. 25.

Enfin de MM. Abbé Perruchot, Abbé Boyer, A. Gastoué et G. Berruyer, plusieurs motets à 2, 3 et 4 voix, dont le manque de temps nous oblige à remettre la recension au mois prochain.

*
* *

Les séries des *feuilles de chant grégorien* à 10 centimes continuent également leur publication. Viennent de paraître diverses feuilles que les offices des morts, l'Avent et Noël prochains, rendent d'actualité ;

Pour les défunts (3e série, n° II), une suite d'antiennes, répons, prières, tirés des manuscrits contenant de précieux restes des antiques liturgies gallicanes : *Dona eis ; Flecte pias aures* ; la curieuse supplication *Miserere*, etc.

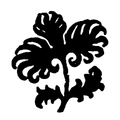
Pour l'Avent (Proses choisies, n° I), la mélodie très curieuse du 3e ton, avec ses altérations chromatiques, de la belle prose *Iubilemus*, et le fameux *Mittit ad Virginem*.

Pour Noël, l'antique séquence *Nato canant* (IXe siècle), aux allures très pastorales et populaires, et le *Mane prima* de Pâques (Proses choisies, n° II).

Enfin, à la T. S. Vierge, de ravissantes proses : *Tota pulchra es*, de la liturgie brigittaine, *Salve sancta Dei parens*, séquence parisienne du XIIIe siècle, et la « prosule » *Beata es Virgo*.

D'autres feuilles sont en préparation, parmi lesquelles un choix de proses anciennes, transcrites, comme les précédentes, d'après les manuscrits, et en majeure partie inédites.

Henry Noel.





BIBLIOGRAPHIE

A. Gastoué : **L'Art Grégorien**, collection des *Maîtres de la Musique*, in-12 de 220 pages, 3 fr. 50 ; Paris, Alcan, 108, boulevard Saint-Germain. **La Musique d'Eglise**, in-12 de 300 pages, 4 fr. ; Lyon, Janin frères, 80, rue Président-Carnot.

Deux nouveautés sur mon bureau, toutes deux du savant grégorianiste et maître ès musique d'Eglise qu'est M. A. Gastoué. Nos lecteurs me sauront gré de « leur en toucher un mot » et même deux, car elles les aideront — je les suppose de la partie — par ces temps de rentrée, à se « remettre dans le train ». Ces nouveaux ouvrages du savant professeur sont en effet des ouvrages... je n'oserai pas dire de vulgarisation, tant à cause du certain discrédit que, souvent très injustement, ce qualificatif emporte avec lui, qu'à cause de certaines de leurs pages dont la lecture demande quelque initiation, mais ce sont des ouvrages qui se lisent facilement et très agréablement. La forme en est très vivante, c'est celle ou bien de la conférence (*la Musique d'Eglise*), ou bien de l'exposé historique (*l'Art Grégorien*). Le fonds, pour être très solide, n'en est pas moins habituellement très accessible. Tels quels, ces récents travaux de M. Gastoué doivent intéresser les pratiquants, qui y trouveront un résumé général, des vues d'ensemble, bien des aperçus originaux, voire des données toutes nouvelles concernant les matières qui leur sont familières, davantage encore peut-être ceux qui croient... et ne pratiquent pas, c'est-à-dire tous les fervents du passé, du présent et de l'avenir de la musique d'Eglise en général, du chant grégorien en particulier.

***

On admet communément qu'il n'est pas si aisé de traiter des éléments d'une matière, j'entends de poser avec clarté et solidité les bases d'une doctrine, la charpente d'un art pratique, qu'il faut avoir assez longuement médité cet art, l'avoir vécu par l'exercice, si faire se peut, par l'enseignement. Ils seraient donc à admirer, ou mieux à plaindre, ces « professeurs de plain-chant » qui, au retour d'une conférence avec M. X... ou bien de quatre à cinq jours passés dans tel monastère bénédictin, vous rapportent dans le sac la vraie, la bonne, l'unique manière, *la seule vraiment scientifique et pratique*, d'interpréter le plain-chant... Il faut surtout plaindre les innocentes bonnes volontés sur les pas de qui ceux-là sèment leur science fallacieuse. Qui donc n'a rencontré de ces prophètes et de leurs victimes ?

Tout ce hors-d'œuvre pour donner à entendre que dans son *Art Grégorien* [1] M. A. Gastoué a parlé en homme qui possède son sujet, et qu'il en traite les éléments avec une compétence et une aisance exceptionnelles. Les spécialistes pourront n'être pas de son avis sur certains points de détail, à l'endroit de certaines inductions et hypothèses, de certains rapprochements et de certaines conclusions. Personne ne niera qu'il ait présenté dans ce volume une vue d'ensemble qui affirme une rare maîtrise des questions traitées.

Cette « vue d'ensemble » sera très appréciée, j'en suis certain, de beaucoup de « musiciens d'église » à qui les occupations — Dieu sait quelle cuisine absorbante

1. Alcan.

suppose, à notre époque surtout de bouleversements matériels et de réforme, l'organisation du chant ecclésiastique — ne permettent pas le travail de coordination ou une synthèse de leurs observations personnelles. Et qu'on ne croie pas que l'expression « vue d'ensemble » exclue l'intérêt ou la précision, à plus forte raison la nouveauté des détails : l'ouvrage pullule de particularités curieuses, d'observations piquantes, l'auteur n'étant pas de ceux qui copient un certain nombre de voisins pour faire un livre. Il ne s'en est pas même tenu aux affirmations de certains vieux musicologues suivis à l'aveuglette depuis un siècle ou deux par beaucoup de ceux qui ont disserté sur la matière : il est allé aux sources, il a contrôlé certaines données traditionnelles pour le plus grand dommage de plus d'une qui, malgré le prestige de sa vraisemblance et son âge, manquait de bases sérieuses ou se trouvait mise à mal par de récentes découvertes.

Mais cette « vue d'ensemble » me paraît avoir une autre et plus intéressante destinée. Car c'est un fait digne d'être relevé que dans une collection très moderne, qui évoque les personnages, les faits, les œuvres des écoles musicales de tous les temps les plus remarquables, l'art grégorien soit venu prendre place. Et soyez assuré que si l'éditeur la lui a accordée cette place, c'est que lui l'a conquise, c'est qu'il s'est imposé. Or il l'a conquise, on s'en doute un peu, non pas tant du fait de sa restitution comme modulation de la prière officielle de l'Eglise catholique, ce fait ne dépassant guère, à une époque comme la nôtre, les limites du sanctuaire, mais bien du fait de sa *valeur personnelle* ; c'est-à-dire que si le plain-chant s'est imposé à l'attention de notre monde musical, c'est que, malgré l'apparente austérité de sa physionomie, de sa fonction, de son rôle, il est une évidente parcelle du Beau, éternel objet de l'art, une beauté dont plus d'un, dans le monde artistique profane, s'est littéralement épris, d'aucuns avec passion. Justement, M. Gastoué a écrit l'ouvrage qui convenait à ce monde ; il lui présente l'art grégorien comme il a besoin de le connaître pour entrer un peu dans son âme et dans son cœur, dans son cœur surtout. Et cela sans avoir rien dissimulé de son caractère, de sa mission sacrée. Après l'avoir lu, j'imagine que les mécréants eux-mêmes de l'art sérieux confesseront « qu'il y a tout de même quelque chose dans ce plain-chant ». Ils ne le concevront plus, comme il arrivait jusqu'ici à leur ignorance, comme un produit barbare hors de saison au siècle vingtième. On ne sourira plus de quelqu'un qui « fait du plain-chant »...

Vais-je analyser cet ouvrage en détail ? Ce serait superflu probablement : d'autant que tous les grégorianistes, même de ceux qui ne suivent pas la collection d'Alcan, se seront procuré cet ouvrage. Et d'autant que certaines pages — très denses — demanderaient à être reproduites intégralement. Je dirai quelques simples mots de chacune des trois parties de l'œuvre.

Je passe sur la majestueuse introduction. Elle expose l'objet du livre et renferme un extrait de l'important travail du même auteur, paru il y a quatre ans, sur les *Origines du Chant Romain* : comment, à la fin du VIe siècle, l'Eglise restant seule gardienne des beaux-arts, l'organisation de la musique religieuse est devenue une des premières préoccupations de ses pontifes (p. 8).

Viennent les trois grandes divisions, très simples et très naturelles, qui embrassent tout le sujet.

I. — *Saint Grégoire le Grand et la diffusion du chant grégorien.* — Excellent résumé de toutes les controverses soulevées autour de la personnalité du grand pape musicien, initiateur, réformateur, fondateur de la *Schola cantorum.* Description pleine d'intérêt, et probablement assez neuve, de sa préparation providentielle au grand rôle qu'il devait jouer dans le chant sacré. Exposition claire et vivante de cette diffusion du chant grégorien, un des curieux phénomènes de l'histoire : elle commence en Angleterre du vivant même de saint Grégoire ; puis la France apparaît comme la seconde nation où les coutumes romaines se sont répandues, ces coutumes qui rencontrèrent chez les Espagnols de si tragiques résistances.

II. — La deuxième partie, *Apogée, décadence et restauration*, renferme un grand

nombre de faits et d'idées. Au fonds monodique tout à fait primitif s'ajoutent, pendant cinq siècles — jusqu'au XIe, ce qui constitue l'âge d'or du chant grégorien — un certain nombre de compositions : c'est le fait de certaines personnalités, des grandes écoles (italienne, franco-anglaise, messine, sangalienne, aquitaine), qui remplissent ces âges, chacune s'étant développée avec les particularités propres à son tempérament, à ses traditions. Il faut suivre ces pages l'antiphonaire en main. Des formes nouvelles, la *séquence* (développement mélodique ajouté à un chant), le *trope* (développement, paroles et musique, qu'on intercale entre chaque phrase d'un chant déjà existant) illustrent l'art grégorien.

La décadence vint. « Du commencement du XIIIe jusqu'au milieu du XIXe, l'histoire du chant grégorien est celle d'un répertoire traditionnel qui, maintenu toujours au premier rang, fut d'abord fidèlement observé dans son ensemble, et, peu à peu, subit d'une part des accroissements, d'autre part, la négligence de ceux mêmes qui avaient à s'en occuper, négligence qui, à partir du XVIe siècle, mena à une prompte décadence. » (P. 57.)

Le réveil commença vers 1840. Et la restauration se poursuivit, depuis les tentatives de Mgr Parisis et de Dom Guéranger, jusqu'à la réforme de Pie X, en passant par l'édition Reims-Cambrai et les célèbres travaux de Dom Pothier. Elle est couronnée par la publication en cours de route de l'Edition Vaticane du chant officiel de l'Eglise.

III. — La troisième partie, *Formes musicales et développement de l'art grégorien*, souligne d'abord les bases caractéristiques du chant grégorien, bases qui sont restées les mêmes depuis les temps antiques, parce que, malgré les variations du style et les décadences, le chant est resté toujours vivant dans l'Eglise : il s'agit des *modes*, du *rythme* et de la *notation* grégoriens. On appréciera le tableau qui, d'une même phrase grégorienne au cours des siècles, donne les différentes écritures. Les fervents malgré tout des signes dits « rythmiques » y trouveront un exemple de deux des plus anciennes notations qu'on possède avec épisèmes et lettres significatives : il leur restera à établir comment un système dit « rythmique » peut prendre des bases certaines dans une séméiologie qui, loin d'intéresser le rythme, n'indique que des nuances, précise certains cas douteux ou encore se rattache au genre des intervalles formés par les notes. Au surplus, je regrette que M. Gastoué n'ait pas reproduit en 8e ligne la même phrase copiée sur les éditions néo-solesmiennes. J'ai quelque raison de craindre que cette 8e ligne aurait été mise en mauvaise posture par les signes authentiques du haut de la page, sur lesquels cependant elle prétend bien appuyer toutes ses superfétations.

Quelques pages suivent dont les données étonneront plus d'un. Elles établissent que si l'art grégorien, en tant que composition musicale, ne comporte pas la polyphonie, ses mélodies cependant ne sont pas toutes et toujours des monodies : il apparaît comme certain que, dans la pratique, certaines mélodies furent de très bonne heure chantées avec un accompagnement sinon instrumental, du moins vocal.

L'étude des formes musicales, primitives ou plus récentes (récitatif et psalmodie, antienne et répons, chants ornés et vocalises, hymnes, séquences et proses), est présentée par M. Gastoué sous une forme personnelle véritablement attrayante. Elle s'ouvre par un alinéa (p. 159), sur la manière d'exécution commune à toutes ces formes, qui constitue avec ses six lignes toute une méthode. Elle se poursuit parmi trente pages remplies d'érudition et d'observations pratiques, et se termine par des considérations particulières sur l'ordinaire de la messe.

Dans la *Conclusion*, M. Gastoué fait remarquer qu'il n'a étudié l'art grégorien qu'en lui-même. « Que serait-ce, remarque-t-il, si nous devions en chercher les réminiscences dans l'art des époques postérieures à celles qui l'ont vu se développer. » Eh bien, je regrette que la compétence toute spéciale de l'auteur ne nous ait pas offert cette étude ; je veux croire que seules les limites matérielles posées par l'éditeur ne l'ont pas permis. Nous avons le droit d'attendre de lui qu'il développe, parmi des citations et des analyses, les idées en éveil dans les dernières lignes de ce volume, qu'il célèbre d'une façon documentée ce printemps nouveau et si inattendu de la vieille

mélopée ecclésiastique, qui voit la musique toute moderne se renouveler à son tact, lui empruntant ses tonalités, ses rythmes et jusqu'à ses formes.

Peut-être quelque autre édition de l'*Art Grégorien*, qui en a eu déjà plusieurs et de très imprévues, — ce qui tendrait bien à prouver que M. Gastoué, s'adressant aux philistins dont je parlais plus haut, n'a pas prêché dans le désert, — emportera-t-elle ce complément. Ce sera pour la plus grande édification de ces derniers et la plus grande gloire du chant grégorien. Ainsi soit-il.

***

J'arrive maintenant au « Vient de paraître » de chez Janin, l'excellent éditeur lyonnais. Sous le titre général *Histoire et Apologétique*, qui indique bien la méthode et l'esprit dans lesquels il va être disserté, une fois de plus, de l'art des sons au service du culte, le livre porte ce sous-titre : *La Musique d'Eglise, Etudes historiques, esthétiques et pratiques*. Au surplus, il n'est pas inutile de redire immédiatement que la matière des études qu'il contient a formé la base des *Conférences d'Apologétique* données à l'Institut catholique de Paris, en janvier-avril de cette annee. Nous avons donc sept entretiens d'une certaine ampleur qui forment les sept divisions ou chapitres du volume.

Dans le premier, le conférencier nous montre en quelle haute estime les sages, les philosophes de tous les temps, ceux du christianisme tout particulièrement, ont tenu la musique, ses problèmes divers ou même la composition proprement dite, quelles idées très élevées ils se faisaient de la musique, de ses origines et de sa nature, de sa fonction et de ses influences dans le monde de nos puissances spirituelles, avec quelle complaisance ils s'appliquaient à son symbolisme. Pour illustrer cette affirmation et la concrétiser, M. Gastoué esquisse la figure de ces grands *mystiques de la musique* que furent les Clément d'Alexandrie, saint Augustin et Boëce, de sainte Hildegarde, de saint Thomas d'Aquin, de M. Olier. J'ai pris un tout particulier intérêt aux trois derniers portraits. Ce chapitre, en somme, est comme une préface ; c'est le vestibule ou l'*atrium* pour, après le salut à ces grands personnages qui y ont leur statue, et celui à la musique simplement religieuse, amener le lecteur jusqu'au sanctuaire de la musique proprement d'*Eglise*.

Le deuxième chapitre aborde donc l'étude de la musique liturgique. Pour son compte, il s'étend sur les excès et les abus — toujours les mêmes — qui, au cours des âges, se sont manifestés dans le domaine de l'art des sons admis par l'Eglise dans les fonctions du culte. L'auteur trace à grands traits un tableau historique : 1° de ces excès, qu'il résume à deux, *la tendance aux formes théâtrales et le particularisme dans les textes liturgiques ou les formes musicales* ; 2° et des défauts contraires, *négligence ou relâchement dans l'exécution de l'office divin, et recherche d'une austérité voulue ou plus ou moins conventionnelle*. Et ce tableau est brossé avec la palette d'un érudit et d'un familier des siècles écoulés, d'un écrivain très averti des lois diverses de l'Eglise. On n'y lira pas, à propos d'abus, les banalités ressassées dans les revuettes, ces lieux communs qui font rire le bon public dans les congrès et constituent le plus clair de la copie des journalistes que les volontés du directeur ou les surprises d'un fait divers ont improvisés musicologues. Face à ces ombres, le tableau des non moins constantes protestations, toutes ensoleillées du respect dû à Dieu et à son temple, à l'art aussi bien, qui se doit à lui-même de toujours rester à sa place, proférées par les moralistes et les Souverains Pontifes de tous les temps, depuis Léon IV jusqu'à Pie X.

Et le troisième entretien précisément est consacré entièrement à l'une de ces protestations, à l'étude du célèbre *Motu proprio* de Pie X et de l'instruction, *Code juridique* véritable de la musique sacrée, qui l'accompagne. M. Gastoué souligne comment, dans cet admirable document, notre glorieux Pontife se montre tour à tour canoniste, liturgiste et musicien très éclairé ; avec quelle sûreté, ayant rassemblé en un faisceau pratique ce que ses prédécesseurs et tant de conciles avaient dit déjà et tout ce

qu'il convenait de rappeler aux contemporains, avec quelle fermeté il a parlé au monde catholique. Le texte pontifical, aussi bien du magnifique préambule que de l'instruction elle-même, est donné *in extenso*, accompagné d'un commentaire rapide et bien concret, parmi bien des conseils judicieux et des remarques piquantes ; on devine dans l'auteur le chrétien pénétré de la liturgie, puis l'organiste et le maître de chapelle qui ont vécu... et qui ont souffert. Effectivement on se figurerait mal le nombre de gens, d'ecclésiastiques, qui traitent de la musique d'Eglise *verbo et opere ...— et omnipotentialiter*! — et qui n'ont jamais lu le *Motu proprio* de Pie X sur la musique d'Eglise. (Je n'ose qualifier ceux qui l'ont lu et *n'en veulent pas* tenir compte !)

Rien qu'à cause de ces pages, je voudrais qu'on inscrivît le livre dont je parle sur les listes de distribution des prix dans les petits séminaires : relâchement et abus dans la pratique de la musique d'Eglise en effet peuvent provenir de l'incapacité (le mot, dans tous ses sens) des compositeurs et des exécutants... ils sont le fruit surtout de l'ignorance musicale et d'un manque de convenables convictions à cet endroit dans une trop grande partie du clergé.

Je parlais plus haut d'introduction dans le sanctuaire de la musique d'Eglise ; avec le chapitre IV nous entrons dans le tabernacle : nous sommes au cœur du sujet en effet, dans l'étude des rapports qu'offre, avec la vie chrétienne, la pratique du chant liturgique. M. Gastoué expose l'économie spirituelle de la *Liturgie* pour arriver à mieux faire comprendre ce que doit être le chant *liturgique*. Or la liturgie est essentiellement l'*exercice social de la vertu de religion* ; exercice nécessaire, puisque l'homme est créé pour vivre et se développer en société, qui ne saurait être remplacé par conséquent par des exercices privés, individuels de leur nature, comme sont les œuvres de dévotion ou de charité; exercice de droit et de fait réglé par l'Eglise, à l'autorité de qui il faut donc se conformer pour en retirer le fruit naturel, à savoir l'alimentation *saine* et *substantielle* de la vie chrétienne. L'auteur développe comme un véritable prédicateur dans la « chaire de vérité », quoiqu'il s'en défende, ces pensées élevées. Et il établit facilement que le chant, partie intégrante de la liturgie, doit être pratiqué comme aliment spirituel, cultivé selon les directions de l'Eglise et avant toute autre musique, car il « n'est pas seulement *une* forme de mélodie reli- « gieuse : c'est *la* seule forme adoptée et prescrite par l'autorité : c'est *le* chant de l'Eglise. Donc il peut y avoir des chants divers, de formes différentes, usités, goûtés ici ou là ; il peut y avoir des chants exceptionnels pour diverses circonstances, des chants même approuvés par l'Eglise : il n'y a qu'*un* seul chant *de* l'Eglise, c'est le chant grégorien. » (P. 137.) Deux raisons sont données de cette affirmation, une de bon sens religieux et de discipline pratique, la seconde historique et traditionnelle. Les pages qui suivent sont de la pure apologétique et suffisent, à elles seules, à justifier le titre en exergue du livre. Dans les considérations qui terminent cette conférence, sur la *liturgie* (messe et vêpres) véritable *drame lyrique*, avec ses rôles et ses interprètes, ses parties déterminées, soli, petit et grand chœur, etc., nous retrouvons des idées particulièrement chères à M. Gastoué, qu'il expose au surplus avec un art et une conviction entraînants. Les dernières pages sur l'esthétique du chant sacré répondent à bien des difficultés senties autour d'eux par tous les grégorianistes ; elles renferment des considérations, des conseils sur lesquels ils ont constamment à revenir et tous les éléments de la mentalité qu'ils travaillent à créer dans leur orbite. Qu'ils fassent donc lire et méditer.

Il eût été logique que le chapitre V écrivît l'histoire de l'art grégorien, son apogée et sa décadence, et encore ses formes musicales : c'eût été transcrire les principales parties de l'autre travail de M. Gastoué dont précisément j'ai parlé plus haut. Le cinquième entretien porte sur certains chants grégoriens caractéristiques : suivent donc et s'enchaînent une série de véritables et très intéressantes petites monographies sur le *Gloria in excelsis Deo* et le *Te Deum*, le *Te decet*, l'*Ad multos annos*, l'*Exaudi Christe* et d'autres *laudes* dont le texte et la mélodie, l'histoire même, sont moins connues, sur le *Christus vincit* tout en particulier, cette célèbre acclamation qui a englobé tant et de si curieuses amplifications et dont l'exécution

évoque un cérémonial si somptueux. Cette dernière étude, moins succincte, très documentée, arrêtera sûrement plus d'un parmi les maîtres de chapelle qui ont déjà inscrit la majestueuse litanie carolingienne au programme de leurs grandes solennités.

Dans son chapitre VI, sur la musique polyphonique, M. Gastoué sort hardiment des données plus ou moins aventureuses redites les unes après les autres, partant de musicologues depuis cinquante ans et plus : il nous fait profiter, en écrivain très personnel et en critique judicieux, des recherches et des découvertes plus complètes actuellement à notre connaissance. Il nous montre les véritables débuts de la polyphonie reculés au delà de ce qu'on pense couramment, il évoque les proses en diaphonie à deux parties d'Adam de Saint-Victor, un document du XIIe qui réglemente l'*organum* à deux, trois et quatre parties..., ce qui suppose que l'écriture à plusieurs parties avait depuis longtemps déjà sa vogue et ses maîtres. Notre-Dame de Paris serait même, dès la seconde moitié du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, le véritable berceau de la musique moderne. Après des indications de la plus récente documentation sur la forme polyphonique, qui eut une très brillante fortune alors, *le motet*, vient l'explication des abus comme des progrès qui ont marqué ce grand premier éveil de la musique polyphonique *a cappella*... jusqu'au grand siècle où des maîtres excellents, les Palestrina, Orl. de Lassus, les Vittoria, le portèrent à son apogée ! Or c'est cette musique glorieuse que le pape recommande immédiatement après le plain-chant, celle dont la pratique est dite fort heureusement remise en honneur en maint centre artistique, malgré tant et de si tenaces préjugés. A propos de l'accompagnement de la polyphonie par des instruments, l'auteur en arrive à parler de l'orgue et de ses maîtres. Notons avec lui au passage que le *choral* allemand, qui a si bien servi le développement du grand style de l'orgue, qui, de fait, est d'allure extrêmement « d'Eglise », n'est pas d'origine et d'essence luthériennes, comme on le croit trop couramment, mais une forme musicale « catholique à ses premiers balbutiements, et comme telle plus ou moins empreinte de l'art grégorien ». (P. 225.) — Après le genre dit palestrinien, pour l'art vocal, après le style de Bach pour l'orgue, rencontre-t-on d'autres écoles par ou pour l'Eglise ? « Hélas, répond M. Gastoué, le goût liturgique n'était plus ! » Effectivement, c'est le goût du concert spirituel qui grandit au XVIIe siècle, et cela c'est de la musique bien plutôt que de la prière... Et c'est encore selon ce dernier et bien fâcheux concept qu'ont écrit trop souvent les musiciens du XIXe siècle...

Les conclusions annoncées pour le dernier entretien s'imposaient, elles ne pouvaient être autres que celles posées par Pie X dans le *Motu proprio*, et ces actes ultérieurs dont l'esprit et les moindres directions ont plané sur tout ce travail. M. Gastoué parle donc de la réfection des livres liturgiques, de leur adoption dans l'Eglise universelle, de la participation des fidèles au chant sacré, de la formation des *scholae* et des directeurs du chant, du jeune clergé ; il agite la question des commissions diocésaines de surveillance et d'encouragement tant pour les œuvres que pour les exécutants... Que de réformes et d'initiatives souhaitables, *prescrites* d'ailleurs par l'autorité suprême ! Depuis un siècle et davantage, des hommes aux idées généreuses ont déjà dans ce sens fermement travaillé, et il faut mettre en relief particulièrement l'œuvre de la *Schola* de Paris et la figure si sympathique de l'éminent et regretté Ch. Bordes. Enfin, dans une esquisse infiniment séduisante, M. Gastoué montre ce que peuvent être, ce que seraient une grand'messe, des vêpres dans la célébration desquelles l'antique ordonnance liturgique et le chant seraient respectueusement traités. Quel rêve ! Où donc peut-il se réaliser ainsi, splendide ?

« Partout, conclut M. Gastoué, — et l'expérience de plus d'un viendra volontiers en confirmation de sa parole, — partout où on met en valeur le vieil adage des peintres viennois : *savoir*, *pouvoir* et *vouloir avec amour*, avec ténacité, afin de réaliser cet autre rêve et ce vœu d'un Pontife : *instaurare omnia in Christo.* »

Des notes brèves sur quelques textes concernant l'orgue au moyen âge, susceptibles de servir de précieux jalons dans un travail spécial sur ce sujet, ferment l'ouvrage.

Tous ceux qui, à l'Institut catholique, où elles ont été très suivies, ont pu suivre les conférences que nous venons de résumer, seront heureux d'en posséder dans ce livre la teneur *in extenso*. Ceux qui n'ont pas entendu la parole élégante du distingué professeur apprécieront beaucoup de pouvoir le lire. Je redis en terminant tout le profit qu'ils recueilleront au contact de l'érudition étendue, du goût très sûr au coin desquels ces études sont marquées, l'un et l'autre au service d'une grande facilité d'exposition et — ce qui est plus appréciable encore pour nous, chez qui l'art ne saurait se séparer de la foi intégrale — au service d'une mentalité catholique exacte et harmonieusement avertie.

Abbé R. THINOT.

Abbé G.-H. TISSIER : **La Réforme pratique de la musique sacrée**, in-12 de 192 pages ; Paris, Lethielleux, 10, rue Cassette.

Dans le compte rendu, beaucoup trop élogieux, avec lequel M. l'abbé Thinot, l'excellent maître de chapelle de la cathédrale de Reims, a bien voulu présenter plus haut deux de mes ouvrages, il a tracé une introduction à l'art de la musique liturgique. Cette introduction convient semblablement au compte rendu que je suis appelé à donner de l'ouvrage de M. l'abbé Tissier ; je suis heureux, en en disant bien haut les mérites, de lui décerner les mêmes éloges.

La Réforme pratique de la musique sacrée vient admirablement bien à son heure. Ses principes, on les a plus haut exposés : ce que j'ai donné théoriquement, un vicaire de paroisse de faubourg l'a pratiqué ; théorie et pratique se sont trouvées excellemment conformes. Ce qui fait le prix particulier de l'ouvrage de M. l'abbé Tissier, c'est que, à l'exposé de directions que connaissent bien les lecteurs de la *Tribune*, il y a, pas à pas, joint le résultat de son expérience.

A chaque chapitre, chaque article, l'auteur, pièces en mains, a réfuté les objections et tracé le chemin. Je dis : pièces en mains. Ouvrez, en effet, le livre à partir de la page 52, et vous trouverez les rapports et règlements des maîtrises de Notre-Dame du Travail et du Parc Saint-Maur, tels que les a tracés M. l'abbé Tissier, tels qu'ils sont encore par lui appliqués à Saint-Georges de la Villette, avec le plus grand succès.

Le recrutement est fort bien compris, soit qu'il s'agisse, comme là, des enfants d'une école paroissiale, comme ici, de ceux d'une école communale. Les rapports des enfants du chœur de chant et des cérémonies, ceux du maître de chapelle et des instituteurs, les conditions matérielles d'organisation de la maîtrise, tout cela est admirablement bien agencé.

L'auteur — et cela constitue précisément le cachet de son ouvrage — ne craint pas d'entrer dans les minuties. A ses confrères embarrassés il dit : Voilà comme j'ai fait, voici les résultats. Aussi, tel ou tel renseignement sera-t-il pour beaucoup très précieux ; la question de la rétribution, par exemple, le fonctionnement des bons points et récompenses, etc.

Mais, dans un temple chrétien, il n'y a pas que la maîtrise ; les fidèles doivent leur quote-part au chant. Là encore, M. Tissier entre dans les détails. De plus, le chant n'est pas seulement un exercice destiné à plaire : il est surtout un moyen d'édification. Aussi, les rapports pratiques de la double organisation du chant et de la piété ont-ils une large place dans ce livre bien fait, intéressant, véritable guide pour tous ceux, ecclésiastiques ou simples musiciens, qui voudront se donner la peine de mettre chaque chose à sa place, afin de lui faire rendre le maximum de rendement, avec des efforts sagements constitués.

A. GASTOUÉ.

Chants des Patronages, *pour la route, le patronage, l'atelier*. Colpin, libraire, 62, rue Esquermoise, Lille, 1 fr. 15 franco.

Recueil fait par les soins du « groupe d'études des Patronages de l'École supérieure de théologie de Saint-Saulve (Nord) ».

Destinée surtout aux milieux populaires usiniers, cette brochure se ressent trop souvent, par sa langue et son style, de cette destination. Brochure avant tout « utilitaire », et qui n'intéresse absolument en rien l'art populaire tel que nous l'entendons. D'autre part, nous savons que, à défaut d'autre, la *Marseillaise* est devenue l'air national français ; mais, franchement, était-ce la peine d'en faire le premier chant d'un recueil offert spécialement à nos patronages ?

L. T.

Brosset (Jules) : **François Giroust**, 1737-1739. Blois, 1911, in 8°.

M. Jules Brosset, organiste du grand orgue de la cathédrale de Blois, vient de publier la trentième des monographies qu'il fait paraître, depuis 1888, sur des musiciens d'Orléans, de Blois et des environs. Aujourd'hui le musicien qui nous occupe est *François Giroust*, maître de musique de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans, surintendant de la musique du roi Louis XVI, et auparavant (de 1769 à 1775) maître de musique des Saints-Innocents à Paris.

L'esquisse biographique de ce musicien oublié, mais qui connut l'ivresse des jours de succès et de gloire, est fort bien présentée par M. Brosset, qui, en passant, remet au point Fétis et Eitner, et démontre une fois de plus l'utilité qu'offrent pour la connaissance et le développement de notre art national, ces recherches suivies des documents concernant l'histoire de nos anciennes maîtrises.

« Personne n'ignore, a dit Michel Brenet, que depuis le moyen âge jusqu'à la Révolution, les maîtrises des églises cathédrales et collégiales de France ont été, avec la chapelle royale, des centres actifs de culture et d'enseignement musical [1]. »

Aussi faut-il rendre hommage à l'érudit organiste de la cathédrale de Blois, et souhaiter que son exemple soit suivi partout ; à cette occasion, nous nous permettons de signaler les principales monographies déjà publiées par M. Brosset :

— Adolphe Desse (1818-1893), organiste de Saint-Nicolas de Blois (1910) ;

— Jacques Thierry (père d'Augustin Thierry), chantre musicien de la cathédrale de Blois (1903);

— Jean-Baptiste Quesnel, musicien orléanais (1755-1793), (1910) ;

— Le grand orgue de l'église de Romorantin (1897) ;

— Les orgues de l'abbaye de la très sainte Trinité de Vendôme (1898) ;

— L'orgue et la maîtrise de Saint-Aignan-sur-Cher (1900) ;

— L'orgue de l'abbaye de Bourg-Moyen de Blois (1905) ;

— Les orgues de Saint-Laumer de Blois (1905) ;

— La musique et l'orgue de Saint-Sauveur de Blois (1905) ;

— Le grand orgue, les organistes, les maîtres de chapelle de la cathédrale de Blois (1907) ;

— L'orgue et les organistes de l'église Saint-Paul d'Orléans (1909) ; etc...

Cette série d'études sûres, précises, et si bien présentées, apporte une importante contribution à l'histoire musicale de nos anciennes maîtrises, trop délaissée, puisque jusqu'ici les seules maîtrises de la cathédrale de Rouen, de Notre-Dame de Paris, de Notre-Dame de Chartres, des cathédrales de Troyes, de Lyon et de Blois ont eu l'honneur d'études sérieuses [2].

La description architecturale, l'histoire ecclésiastique ou administrative de nos églises de France, ont déjà fait l'objet de travaux considérables ; les Lebœuf, les Didron, les Viollet-le-Duc, les PP. Cahier et Martin, les Lassus, etc., ont consacré leur vie à nous révéler la richesse et l'inépuisable fécondité de notre art na-

1. M. Brenet. Préface à l'ouvrage intitulé : *Les Musiciens de la Sainte Chapelle du Palais*. Paris, 1910.

2. Il faut ajouter à ces ouvrages les substantielles notices de M. André Pirro publiées dans les *Archives des maîtres de l'orgue*, et l'ouvrage si remarquable de M. Quittard sur *Henry du Mont*, qui renferment de précieux documents sur la musique religieuse dans toutes les églises de Paris aux XVII[e] et XVIII[e] siècles.

tional : de nos jours les Em. Mâle, les Eulart, les de Lasteyrie, les André Michel et tant d'autres continuent l'œuvre admirable entreprise par leurs illustres devanciers.

Quant a la musique (et pourtant nous savons bien si partout l'on travaille vigoureusement),

D'adorateurs zélés, à peine un petit nombre
(toujours les mêmes d'ailleurs)
Ose des premiers temps nous retracer quelqu'ombre.

En 1909, Romain Rolland [1] écrivait :

« Quels que soient les progrès qu'ont faits, en ces dernières années, la connaissance et l'amour des œuvres anciennes, en France, il s'en faut de beaucoup que nous soyons encore arrivés à avoir une vue exacte, même sommaire, de notre passé musical le plus proche, de nos classiques du XVIIe et du XVIIIe siècle, et à les juger avec équité. Nous nous sommes appliqués depuis vingt ans à faire revivre quelques grands hommes. C'était justice ; mais nous leur avons sacrifié tous les autres. C'était commettre ainsi de grandes erreurs historiques et nous priver de beaucoup de joies. »

A l'exemple de M. J. Brosset, pensons à nos vieux maîtres français, secouons la poussière de nos archives, faisons revivre d'abord la physionomie de ces artistes oubliés et modestes, en attendant de faire entendre de nouveau leurs œuvres. La race privilégiée qui eut au XIIIe siècle l'honneur de parer le monde d'une blanche robe des plus belles églises qui furent jamais, mérite qu'on étudie sous toutes ses formes les manifestations de son activité artistique, depuis les plus humbles jusqu'aux plus grandioses.

Félix RAUGEL.

Abbé F. BRUN, **Organum comitans ad Kyriale** (accompagnement à trois parties, pour orgue ou harmonium, du *Kyriale*). Broché, 4 fr.; relié, 6 fr. Janin frères, éditeurs, 10, rue Président-Carnot, Lyon.

M. l'abbé Brun continue la série de ses accompagnements intéressants et pratiques, commencés déjà depuis quelque temps, par cette harmonisation nouvelle de l'*Ordinaire de la Messe*, à l'usage des organistes modestes. Nous n'avons pas besoin de louer le travail de l'auteur : le nom de M. l'abbé F. Brun fait autorité, depuis longtemps, en matière d'accompagnement grégorien. Nous ne doutons pas du grand succès que mérite sa nouvelle publication, dont l'édition fait grand honneur à l'excellente maison Janin, de Lyon, par le type de la gravure, la lisibilité de l'impression et la beauté du volume.

Henry NOEL.

T. C. FR. ALBERT DES ANGES : **850 versets** *courts, faciles et mélodiques*, pour orgue ou harmonium ; un fort volume de 192 pages, 10 fr.; Paris, Procure générale des Frères, 78, rue de Sèvres.

Parmi la grande quantité de publications de ce genre, où si peu sont réellement intéressantes, je suis heureux de donner une place à part au recueil que vient de faire paraître le distingué sous-directeur du pensionnat de Passy-Froyennes, le T. C. Frère Albert des Anges. L'auteur s'est en effet proposé un but spécial, qu'il explique dans la préface qui ouvre le volume :

« Bien qu'il existe un grand nombre de pièces pour orgue ou harmonium, il faut reconnaître que ce qui, dans la pratique, fait le plus défaut aux débutants, c'est un recueil de *petits préludes* ou *versets*..... Il va de soi que les artistes doués du talent d'improvisation n'ont pas besoin d'un répertoire de cette nature. Mais, à côté d'eux, combien de musiciens, capables d'ailleurs de jouer des morceaux d'une certaine difficulté, sont dans l'impuissance de trouver par eux-mêmes, au moment opportun, des phrases mélodiques correctement harmonisées ! »

1. Programmes des concerts de la Société Hændel.

Tel est le but du F. Albert des Anges. Il l'a réalisé d'élégante façon. Les versets qu'il a écrits, au fur et à mesure des besoins quotidiens, pendant plusieurs années, sont rangés par tons ; ceux du début de chaque ton sont très courts, de 4 à 6 mesures ; les autres un peu plus longs. L'emploi de 2 parties seulement pour certains, de 3 pour beaucoup, facilite leur exécution. Je n'ai pas besoin de dire que l'écriture du F. Albert des Anges, bien connu par d'intéressantes compositions religieuses, est très soignée, et que la variété de ces versets n'exclut pas leur classicisme. Dans une préface détaillée, l'auteur donne des conseils très précis sur la registration de ces petites pièces et indique les procédés de développement auxquels elles peuvent donner lieu.

L'ouvrage débute par la lettre où le regretté maître A. Guilmant en accepte la dédicace : ce fut sans doute l'une de ses dernières bonnes actions musicales.

A. Gastoué.

REVUE DES REVUES (articles à signaler) :

Revue musicale, nº 15. — J. C. : L'enseignement du chant dans les lycées [extrait du *Journal officiel*, séance du Sénat du 4 juillet, d'où il résulte que les lycées de garçons vont recevoir prochainement la même organisation de l'enseignement du chant qui a déjà réussi dans les lycées de filles]. — Les concours de musique [très intéressant article historique sur le *Puy d'Évreux* de 1571 à 1589, où furent couronnés Orlande de Lassus, du Caurroy, Costeley, Jacques Mauduit, etc.]. — Nºs 17-18-19; J. Prod'homme : Encore l'immortelle bien-aimée de Beethoven [à propos d'une récente publication, par des revues allemandes, de lettres de Beethoven, reconnues comme apocryphes : « la solution du problème soulevé par la lettre adressée à l'« immortelle bien-aimée » est impossible »]. — Nºs 18-19 ; Lucien Chevaillier : La symétrie dans l'art musical. — D. Morin : Lettre sur les débuts du maître Guilmant en 1857-1859.

Revue du Chant grégorien, nº 6. — Dom Pothier : Antienne de communion « Anima nostra ». — La Revue : A propos des médiantes rompues [suite et fin de ce remarquable article, qui justifie, et amplement, cet usage, reconnu avec juste raison par la Vaticane]. — Abbé Tissier : Les patronages paroissiaux et la réforme pratique de la musique sacrée. — Un document intéressant : lettre du Chanoine A. Gontier à Dom J. Pothier.

Revue grégorienne, nº 4. — N. Rousseau : Simples remarques sur la notation sangallienne [qui veulent trop prouver... et ne prouvent rien ; le tableau de « signes rythmiques sangalliens » (?) est à la fois inexact et incomplet dans ses rapports avec les nouveaux signes rythmiques solesmiens. L'auteur tient encore à la légende romanienne de Saint-Gall].

S.I.M., nº 7. — E. Closson : Notes sur l'onomatopée [et l'étymologie des termes musicaux et noms d'instruments ; travail très bourré de faits et très consciencieux]. — Procès-verbal de la séance de la *Société Internationale de Musique* (section de Paris) du 20 mai, où il est rendu compte de la fondation d'un *Musée de la Parole* à la Faculté des sciences (voir ci-dessus, page 258).

Guide musical, nºs 32-33. — Georges Servières : La jeunesse de César Franck [remarquable étude, avec nombreux documents inédits]. — Nºs 36-37. Paul Bergmans : Simon, maître de vièle, 1313 [qui tint école à Ypres pendant la foire de 1313].

N. B. *Le présent fascicule ne contient pas d'encartage musical; celui de décembre aura en conséquence un encartage double.*

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-septième Année | N° 12 | Décembre 1911

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e).

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

N. B. — Les tables de l'année 1911 paraîtront avec le premier numéro de l'année 1912.

UNE TENTATIVE POUR CRÉER UN NOUVEAU MODE AU XVIIIe SIÈCLE

Charles-Henri Blainville et le Mode mixte

A notre époque, où les compositeurs ont écrit des œuvres dans toutes les modalités antiques ressuscitées et dans des modalités orientales ou même nouvelles, on a une tendance à croire que rien de pareil n'a existé auparavant.

Il y eut cependant en l'année 1751 une tentative intéressante et curieuse du *maître de musique* Blainville pour instaurer en musique un nouveau mode qu'il appelait mixte et qui n'est autre que le deuterus plagal ou dorien relâché.

Si l'on excepte ses prénoms et les dates extrêmes de sa vie (Tours vers 1711-Paris 1769), nous connaissons peu de chose de ce Blainville. Tout au plus peut-on dire qu'il était violoncelliste, maître de musique et protégé de la marquise de Villeroy. Son bagage musical comprend un *Bouquet à la Marquise*, cinq cantatilles, deux livres de

sonates de violons, des sonates de Tartini « transcriptes » pour orchestre, deux symphonies à grand orchestre et des ballets non représentés ; mais la partie la plus intéressante de son œuvre consiste en un certain nombre d'ouvrages didactiques. Ces ouvrages, quoi qu'en dise Fétis, sont remplis d'idées nouvelles et d'aperçus ingénieux ; il s'y glisse parfois des opinions subversives, mais l'ensemble montre bien que l'on a affaire à un esprit éclairé et intelligent. En 1751, il publiait un petit traité qui avait pour titre :

« *Essay sur un troisième mode* présenté et approuvé par M[rs] de « l'Académie des Sciences, joint la Simphonie executée au Concert du « château des Thuilleries, 30 may 1751 ; par M. Blainville. »

Cette symphonie fut exécutée deux fois de suite en présence de l'Académie. Ce fut le point de départ d'une grande discussion musicale, commencée dans le *Mercure de France* et continuée dans des volumes entiers, entre Blainville, soutenu par J.-J. Rousseau, et Serre.

De nombreux écrits furent, à cette occasion, publiés, pour ou contre, par divers musiciens. Citons seulement, parmi les principaux :

Lettre de Jean-Jacques Rousseau, *Mercure de France*, juin 1751 ;

Lettre de Serre, *id.*, septembre 1751 ;

Lettre de Blainville, *id.*, novembre 1751 ;

Serre : *Essais sur les principes de l'harmonie*, Paris, Prault, 1753.

Ce dernier livre est plus qu'une polémique : un ouvrage de fond.

Voici les principaux arguments des adversaires et les jugements portés par l'Académie :

« La modulation, écrit Blainville, est la source des beautés en musique. Étendre l'art de ce côté, c'est l'enrichir dans sa partie essentielle. Tel a été mon projet en cherchant un troisième mode. » Le mode majeur, ajoute-t-il, est donné par la nature ; le mode mineur est une production de l'art [1]. L'art serait-il épuisé après cette production ? Non pas, et l'on peut créer un troisième mode que Blainville appelle mixte. Il a l'avantage sur le mode mineur d'être d'un emploi moins délicat, car, si le mode mineur n'est pas le même dans la gamme montante que dans la gamme descendante, le mode mixte ne subit dans les deux gammes aucune modification. Enfin, dans un siècle où l'on vient d'admettre les chiffrages ♯2, ♯5, 7̸, $\begin{smallmatrix}11\\9\\7\\5\end{smallmatrix}$ on ne peut qu'être encouragé à innover. Quel est donc ce mode mixte ? C'est le mode dont la gamme est celle de *mi* sans accidents. Et Blainville, qui attache plus d'importance à la situation des trois premières notes de la gamme, qu'à celle de la dominante fait remarquer que :

1° Dans le mode majeur les successions sont $\overbrace{\textit{ut}\ \textit{ré}}^{\text{1 ton}}\overbrace{\ \textit{mi}}^{\text{1 ton}}$

1. Ceci résulte des théories de Rameau, approuvées, en ce qui concerne le mode majeur du moins, par d'Alembert. On ne connaissait pas alors la théorie de la résonance inférieure, qui donne naturellement l'accord et le mode mineur.

	1 ton 1/2 ton
2° Dans le mode mineur	*ré mi fa*
	1/2 ton 1 ton
3° Dans le mode mixte	*mi fa sol*

Répondant ensuite par avance à certaines objections qu'on ne manquerait pas de lui faire, il prétend que, si l'on veut absolument 1/2 ton *vers la tonique* dans une cadence, on l'obtiendra à la basse par un *fa* chiffré 6 en descendant ensuite naturellement sur la tonique.

Si l'on ne peut avoir de cadence parfaite du 5e degré sur la tonique (puisque le *si* ne peut pas porter l'accord parfait), l'on se contentera d'une cadence plagale, soit en restant sur le *la* chiffré 5, soit en revenant au *mi*. Dans ce cas le *sol* devra être dièse, car, dit-il, la tierce mineure n'est pas dans la nature. Autre difficulté : pour harmoniser une gamme du mode mixte, il faut plusieurs accords parfaits de suite, ce qui est absolument contre les règles de l'harmonie. Mais, répond-il avec juste raison, dans une mélodie, on procède par degrés disjoints, ce qui permet de ne pas transgresser les règles de l'harmonie ; au surplus, la grande facilité qu'il y a à moduler diatoniquement du mode majeur au mode mixte permettra d'avoir des accords qui ne soient pas contre les règles.

Tel est, brièvement résumé, l'exposé du système de Blainville.

Au sortir du concert où il avait entendu la symphonie, Rousseau écrivit une lettre à l'abbé Raynal, directeur du *Mercure de France*, lettre dans laquelle, après avoir instruit les lecteurs de la gazette des idées de Blainville, il remarquait que si cette gamme existait depuis longtemps [1], l'auteur de la symphonie avait le mérite d'avoir affecté une harmonie propre à ce mode, ce qui suppose des progressions inusitées (dont il le félicite), à la basse fondamentale [2]. Dans son Dictionnaire de musique, à l'article Mode, il parlait également avec éloges de la découverte de Blainville, « savant musicien de Paris », et dans les planches accompagnant le dictionnaire se trouve l'harmonisation de la gamme de *mi* par laquelle débute la symphonie dont il a été question plus haut.

Mais le système fut immédiatement attaqué par un théoricien de la musique appelé Serre. Dans des lettres au *Mercure de France* et dans des *Essais sur les principes de l'harmonie* (Paris, 1753), il essayait de prouver que Blainville n'avait rien inventé du tout. La lutte fut tout à l'avantage de Serre, écrit Fétis ; pourtant il est facile de voir que si une partie des arguments de ce dernier paraissent justifiables, ils ne ruinent pas le nouveau système.

1. Rousseau pense sans doute au sort de son système de musique, car il ajoute, en parlant de Blainville : « Mais, quoi qu'il fasse, il faudra toujours qu'il ait tort, par deux raisons sans réplique : l'une, qu'il est inventeur ; l'autre, qu'il a affaire à des musiciens. »

2. Blainville en avait convenu et avait rappelé qu'elle s'appelait autrefois « ton du quart », expression francisée du *tonus quartus* de la liturgie.

Les deux remarques faites par Serre étaient les suivantes :

I. — La gamme du mode mixte n'est que la gamme du mode majeur renversée. Ceci est très exact, et si Blainville s'en défend, c'est par des arguments fort spécieux et qui ne prouvent rien. Sur ce point l'avantage est à Serre ; mais cette remarque, elle non plus, ne prouve rien, d'autant plus que son auteur écrira plus loin que la gamme mixte a plus d'analogie avec le mode mineur qu'avec le mode majeur.

II.— L'harmonisation de la gamme et surtout la cadence plagale feront croire que l'on se trouve en présence du ton de *la* mineur. Comme Blainville emploie souvent dans ses harmonisations le *sol* ♯, cette remarque est très juste, et sur ce point Blainville ne pouvait rien alléguer pour sa défense. Cependant il est bon de remarquer que dans les cadences, il aurait pu ramener l'usage des demi-cadences terminales dont on ne se servait plus.

Cette dernière critique, la seule dont on doive tenir compte, était donc faite en s'appuyant sur des règles harmoniques. Or précisément Blainville, avec raison, fait remarquer que ce sera surtout la mélodie qui pourra établir la modalité. Cette opinion était audacieuse, à une époque où Rameau venait de proclamer que les bases harmoniques étaient en musique la seule chose à considérer, et il n'est pas étonnant que Serre ait négligé les arguments de Blainville ayant trait à la mélodie. Celui-ci était donc bien fondé à dire que son mode apportait quelque chose de nouveau en s'appuyant sur les différences d'intervalles des trois premières notes de la gamme dans les trois modes. D'ailleurs, que l'on considère l'harmonisation proposée par Blainville dans son histoire de la musique :

ou que l'on considère celle des premières mesures de la symphonie :

l'on peut voir qu'aucune des deux ne correspond à une harmonisation de gamme majeure ou mineure et n'en donne pas l'illusion à l'oreille. L'avantage est donc bien du côté de Blainville.

Il eût été intéressant de voir si, dans le style fugué, les réponses tonales seraient entrées au quatrième degré, d'après les théories de Blainville. Malheureusement, il a négligé ce point. Sa symphonie contient bien des entrées en canon, mais la réponse est réelle et entre au cinquième degré. C'est d'ailleurs, avec l'harmonisation que nous avons vue plus haut, la seule indication qu'il y ait à tirer de cette symphonie[1].

Cette œuvre a été exécutée devant le roi; elle a été jouée, nous allons voir dans quelles conditions, devant l'Académie des sciences. Il est intéressant de connaître quel jugement a pu porter ce corps savant sur les théories qui lui étaient exposées.

A la suite de l'*Essay sur un troisième mode*, est imprimé un extrait des registres de l'Académie des sciences du 17 juillet 1751. Cet extrait débute par un résumé des théories de Blainville. MM. de l'Académie, est-il dit ensuite, se sont reportés à des plains-chants. Ils en ont trouvé de fort beaux et qui ne peuvent se rapporter qu'au mode mixte. De plus, la seconde mineure a été employée par Locatelli. Faisant ensuite allusion à l'exécution de la symphonie, le secrétaire perpétuel Grandjean de Fouchy ajoute :

« De plusieurs personnes qui assistaient à cette expérience, les unes étaient averties et les autres ne l'étaient point ; on n'a rien trouvé de désagréable ni de dur dans cette musique, et l'harmonie de cette gamme a paru très bonne. Nous avons fait jouer ensuite une autre symphonie dans laquelle on n'avait employé que les modes ordinaires, puis on a repris la première, et toujours avec le même succès. »

Qu'on regarde le mode comme un mode nouveau ou comme une extension du mode mineur, « on ne peut que lui savoir gré (à M. Blainville) d'un travail qui tend à procurer à la musique une nouvelle ressource pour varier les sons et les expressions suivant l'usage qu'on veut en faire ».

De ce côté, c'était donc un succès complet. Seulement, comme le prédisait Rousseau, les inventeurs ne trouvent pas toujours des auteurs qui veuillent appliquer leurs inventions et le système tomba dans un oubli immérité. Mais, dira-t-on, comment se fait-il que Blainville se soit arrêté en chemin et n'ait pas pensé à créer d'autres modes en commençant des gammes sur tous les degrés ? Il y a pensé, mais il s'est posé à lui-même des objections qui l'ont empêché de persévérer.

En effet, à la fin de l'*Essay sur un troisième mode* se trouve une planche de musique qui, après un tableau des différents intervalles et celui des gammes des trois modes, contient :

I gâme (*sic*) de la quatrième note. Ici Blainville, qui, nous le savons,

1. Il y est fait emploi des trois modes concurremment. Les repos sont souvent en *la*, dominante de *mi*.

considère surtout le point de vue mélodique, est arrêté par le triton qui se trouve au début de la gamme.
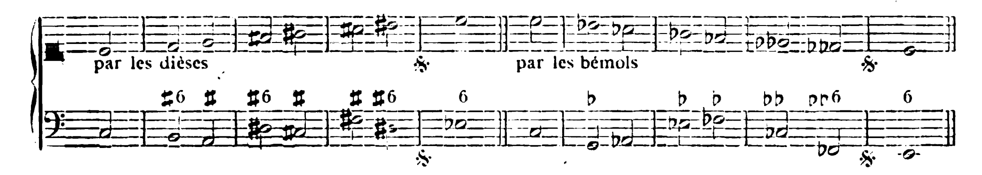
II de la cinquième. Cette gamme revient à peu près à la gamme majeure.

III de la sixième. Cette gamme est la gamme mineure descendante.

IV de la septième. Dans cette gamme, il y a une fausse quinte (c'est ainsi que l'on appelait la quinte diminuée) et un triton.

V gâme en Harmonique [1] (*sic*). Celle-ci correspond en somme à la gamme *par tons* actuelle. C'est la seule pour laquelle il donne une basse chiffrée :

GAME EN HARMONIQUE OU L'INTERVALLE SE TROUVE AU 7e DEGRÉ

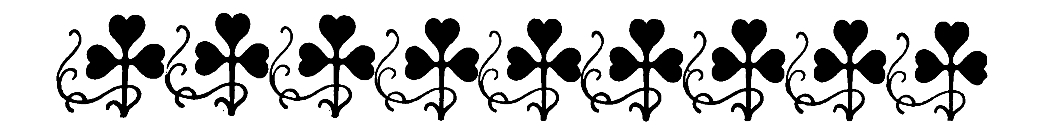


Telle a donc été la tentative de Blainville. Certes, nous devons regretter, surtout après le succès qu'elle avait remporté, qu'il n'ait pas persévéré. Mais cette initiative, rare à cette époque, méritait d'être signalée.

J. PEYROT.

1. Cette gamme est ainsi nommée, suivant la terminologie de l'époque, à cause des quarts de ton qui séparent *si* ♯ de *do*, etc.





Nouvelles Musicales

Le mouvement grégorien et liturgique.

C'est merveille de voir, depuis quelques mois, l'essor nouveau, plus large à la fois et plus profond, pris en France et en Belgique par le mouvement liturgique et grégorien de la musique d'église. Le Congrès parisien du mois de juin en fut la première grande manifestation : toute une suite d'autres ont continué. Et c'est ce qui fait que nous avons préféré attendre les comptes rendus de ces manifestations diverses, afin de les grouper dans un ensemble qui en fera mieux ressortir la signification remarquable.

Première en date, la *journée liturgique* organisée à Champvallon (Yonne) par M. l'abbé Villetard, a sonné le branle à travers le diocèse de Sens. M. Jules Meunier, maître de chapelle de la basilique Sainte-Clotilde, à Paris, veut bien nous en parler dans les termes suivants, qui serviront d'introduction aux nouvelles qui suivront.

CHAMPVALLON. — La simple obéissance au Chef de l'Église, en certains cas, suffirait-elle à donner relief et distinction à une paroisse ? Ce qui se passe aujourd'hui à Champvallon pourrait justifier cet aphorisme ou du moins la raison que j'ai de l'avancer.

Nous n'aurions jamais connu Champvallon, paroisse paysanne toute modeste, du diocèse deSens, près de Joigny, si nous n'y avions été attirés par le zèle éclairé d'un curé pour la réforme du chant liturgique.

Cette paroisse de 500 habitants, avec sa petite église et ses paroissiens de condition plutôt simple, est tout bonnement en train de s'illustrer : on y chante avec dignité des offices d'un caractère vraiment liturgique ; on s'efforce d'y réaliser les idées de Pie X, touchant la réforme du chant d'église, et c'est rendre hommage à la vérité que de dire qu'on y réussit absolument.

Il y a deux ans, M. l'abbé Villetard arrivait à Champvallon. Alors, huit à dix enfants, six à huit personnes, composaient habituellement l'assistance des vêpres. Au bout de moins d'un an et régulièrement, une moyenne de soixante personnes fréquentent les offices et chantent avec un réel enthousiasme grand'messes, vêpres, complies et saluts.

Pour transformer cette paroisse, il a suffi au vaillant curé de s'inspirer des traditions de l'Église. Il a mis en pratique, avant la lettre, la théorie très heureusement formulée par Godefroid Kurth, l'illustre historien belge : « De toutes les formes que « peut revêtir l'enseignement de la religion, la liturgie est la plus efficace, parce qu'elle « est la plus intéressante, la plus dramatiqne, la plus conforme aux aspirations du « cœur et aux besoins de l'intelligence. Restituer à la liturgie toute sa beauté pre- « mière en la débarrassant des altérations que lui ont fait subir trop souvent la négli- « gence ou l'ineptie des générations passées, rendre aux fidèles l'intelligence, et par « suite l'amour des mystères qui se célèbrent à l'autel, remettre dans leurs mains le « missel qu'ont remplacé tant de livres de dévotions vulgaires et médiocres, les

« *inviter à reprendre leurs modestes rôles de collaborateurs du clergé officiant, par* « *exemple au moyen du chant commun,* en un mot les faire de nouveau vivre le plus « puissamment possible de la vie liturgique de l'Église elle-même, c'est là la vraie « manière d'enseigner la religion, d'attacher au temple ceux qui le visitent encore, et « d'y ramener plus tard ceux qui l'ont déserté. C'est par la beauté de la liturgie « que l'âme humaine est amenée à comprendre la beauté de la religion. »

L'apostolat exercé par le chant liturgique, par la liturgie même, a opéré manifestement cette résurrection paroissiale.

L'abbé Villetard ayant convié à Champvallon quelques fervents de la musique d'église, il nous fut donné, cet été, d'y constater de magnifiques résultats.

Le dimanche 3o juillet, en plein travail des champs, sans qu'aucune solennité attirât plus spécialement les fidèles, cent personnes environ dont soixante-dix chantant, échelonnées dans la nef, sur deux rangs, à droite les hommes, à gauche les femmes et les enfants, assistaient aux offices du matin et du soir.

Les chants de la messe, pris dans l'édition vaticane, se déroulèrent soigneusement réglés, les mélodies grégoriennes chantées avec aisance, l'accent bien à sa place.

Partout se révéla le bon goût des interprètes et la science du maître. Une sélection faite des chanteurs les mieux initiés dit un verset; puis, dans un superbe élan, tous les fidèles répondent magistralement. Le soir, vêpres et complies furent psalmodiées avec le même entrain. L'alternance des chœurs d'hommes, de femmes, d'enfants, la variété des timbres donnant à l'exécution un intérêt sans cesse renouvelé : tout cela animait l'office d'une vie, d'un charme incessants.

Faut-il ensuite s'étonner de l'attachement des fidèles de Champvallon pour l'église ?

La grand'messe était terminée depuis plus de dix minutes : les chants n'avaient pas encore cessé. De l'assistance, relativement nombreuse, pas une personne n'était sortie. Le soir également, chapelet, vêpres, complies et salut terminés, tous les couplets d'un cantique furent dits, sans qu'une seule personne ait quitté sa place.

Quel contraste avec certaines églises, avides de musique sensationnelle, et dont les portes ne s'ouvrent pas assez vite, le dernier évangile commencé, pour livrer passage à la foule fuyant en hâte et laissant le prêtre achever seul les prières de la messe !

Ne sommes-nous pas restés rêveurs souvent en entendant dire qu'autrefois les offices du dimanche duraient deux fois plus qu'aujourd'hui et que les fidèles passaient la plus grande partie de la journée à l'église ? C'est que, sans doute, ils y étaient attirés et retenus par le captivant intérêt de la part qu'ils y prenaient. Il ne faut pas trop exclusivement mettre sur le compte de l'indifférence religieuse l'ennui qu'éprouvent les fidèles à des offices dépourvus d'un attrait qui ne peut provenir que de leur participation.

Que se passe-t-il généralement dans nos églises de campagne... et quelquefois de ville ? Se douterait-on, par exemple, que la grand'messe est une action commune, une action dialoguée, confondant le prêtre et les assistants dans un même esprit, dans un même cœur, dans une même voix ? Avec l'ordinaire mutisme des fidèles, le plus souvent le chant est assuré, et c'est beaucoup dire, par une seule voix et par quelle voix ! On ne peut exiger à la campagne qu'un chantre, entendu isolément, ait d'un chanteur d'église les qualités professionnelles qui pourraient seules le rendre supportable. Ordinairement sa culture est celle d'un manouvrier. Il n'ouvre le livre de chant qu'au moment de l'office. On peut prévoir qu'en pareil cas le résultat sera non seulement déplorable, mais ridicule ; et le ridicule à l'église est une inconvenance grave.

Il n'y a que la voix du prêtre qui doive être entendue seule à l'église. Accomplir isolément, et parallèlement avec lui, une fonction quasi sacerdotale, instituée pour la collectivité, est une faute dont le premier inconvénient est de mettre en relief la personnalité de l'exécutant.

La difficulté du recrutement oblige souvent à passer à côté des exigences qu'impose la dignité du lutrin. Or, ici, la personnalité du chanteur n'est pas toujours faite pour rehausser la dignité de la fonction.

Dans la campagne, tout le monde se connaît. L'unique interprète du chant de l'église, l'homme, mis en si grand relief, apparaît avec toutes ses imperfections, ses faiblesses, quelquefois même ses tares. J'ai connu une église où l'unique chantre était un *repris de justice!* J'en fis l'observation au curé qui me répondit : « Je le sais bien; mais, que voulez-vous ? c'est, dans ma paroisse, le seul homme pouvant chanter. » Quelle impression pour les fidèles !

La participation collective à l'exécution du chant liturgique supprime la personnalité et tous ses inconvénients. C'est cette participation collective, voulue et longtemps pratiquée par l'Église, que Pie X redemande. Il condamne la mise en vedette d'un seul chanteur et ce qu'il appelle la « représentation ». La règle qu'il formule, à ce sujet, n'impose aucune innovation, mais le simple retour à la saine tradition.

Les desservants des modestes paroisses disent volontiers : « Nous ne pouvons prétendre aux belles exécutions que permettent seules les ressources des grandes villes. » Le chant d'église, sans recevoir une interprétation digne des Chanteurs de Saint-Gervais ou d'une maîtrise de Saint-François-Xavier, pourrait encore être bien exécuté dans les modestes paroisses. L'essentiel est que la maison de Dieu, à la campagne comme en ville, soit partout respectée.

C'est bien ce qui frappe particulièrement à l'église de Champvallon. L'assistant a l'impression d'y respirer une atmosphère de piété qui s'exhale surtout des chants.

Établir ici la nomenclature des pièces grégoriennes exécutées me paraît superflu. Elles furent ce que sont les chants dans toute église où l'on s'inspire avant tout des instructions pontificales,

En venant à Champvallon, nous étions curieux de savoir quelle physionomie prendraient les mélodies grégoriennes, interprétées par des exécutants voués aux rustiques travaux des champs. Nous fûmes tout d'abord surpris de la pesanteur de ces rudes voix. Peu à peu nous nous y accoutumâmes et la première impression disparut.

N'est-il pas raisonnable que le chant grégorien, sans faillir à la correction, présente, dans l'interprétation, une différence d'impression qui varie avec la condition même des chanteurs ? Des religieux, des religieuses, le sentiront autrement que des hommes ou des femmes du monde; ils l'interpréteront différemment. Au congrès des Sables-d'Olonne, les marins nous le firent entendre avec une couleur très particulière. Aussi bien, des exécutants, des exécutantes de toutes conditions, disciplinés et disposés à se faire de mutuelles concessions, pourraient atteindre un maximum de vérité dans l'expression qu'ils donneraient à l'interprétation du chant grégorien.

A Champvallon, c'est acquis, le chant est en honneur. Les fidèles qui participent à son exécution ne sont pas la minorité, mais la majorité. L'assistance bénévole et passive a presque totalement disparu. Le chant fait partie intégrante de la vie paroissiale. Il en est même devenu le principal élément. Pour le curé, c'est une constante occasion de rapports fréquents avec ses paroissiens; pour ceux-là, un lien qui les rattache étroitement à la vie intime de l'église; pour tout dire : le chant liturgique est devenu la ressource d'un véritable apostolat.

M. l'abbé Villetard est un apôtre. Son apostolat ne connaît pas de limites paroissiales. Les chanteurs de Champvallon, à l'exemple de la Manécanterie, s'en vont dans tout le diocèse de Sens répandant la bonne doctrine.

Il y a un an, le curé de Champvallon organisait en son église une « journée liturgique ». Douze paroisses étaient représentées ; trois cents personnes se pressaient dans l'église trop étroite. Auditions grégoriennes tout à fait exemplaires; conseils sur l'interprétion pratique du chant à l'église. Le soir, l'érudit abbé Villetard, lauréat de l'Institut, auteur de savants travaux sur la liturgie, l'archéologie religieuse, etc., honoré d'une lettre autographe de S. S. Pie X, prenait la parole et expliquait com-

ment on doit assister aux offices : « Tous doivent chanter et participer à la prière publique. » Il dit ensuite les origines, les traditions du chant liturgique. Ce fut pour les fidèles une salutaire révélation.

Cette journée liturgique demeurera glorieuse pour la petite paroisse bourguignonne.

Que ceux qui prétendent que le chant grégorien est impraticable pour les églises de campagne aillent à Champvallon ; ils verront que les moyens ne font jamais défaut aux hommes de bonne volonté.

J. Meunier.

Louvain. — En Belgique, les RR. PP. Bénédictins de l'abbaye du Mont-César, à Louvain, ont également remporté un gros succès.

Une *semaine de liturgie et de chant grégorien*, organisée par eux pendant les vacances, a été pour beaucoup de prêtres et de laïcs, nous écrit notre correspondant, une *véritable révélation*.

85 chantres ont assisté pendant 5 jours à la semaine grégorienne et en sont revenus chez eux tout pénétrés d'admiration et de zèle pour le chant liturgique. Les Pères de Louvain ont trouvé la bonne voie et continueront à semer la bonne semence dans les terres embroussaillées du culte catholique. Si J.-K. Huysmans revenait, combien il serait enthousiasmé de cette rénovation liturgique!

Paris. — Les échos qui nous parviennent de divers côtés indiquent que ces *journées* et *semaines liturgiques et grégoriennes* vont entrer dans la pratique de l'apostolat. Et, à Paris même, au moment où s'imprime cette revue, une *semaine grégorienne* se poursuit, dans une chapelle très fréquentée, avec un grand succès, à l'usage *des fidèles* d'un des quartiers les plus élégants de la capitale, tandis que, le mois prochain, dans un autre quartier, s'ouvrira une *semaine liturgique* à l'usage *des prêtres* de Paris. Nous en rendrons compte.

Voilà plus que des symptômes !

Et, puisque nous sommes sur le chapitre de Paris, saluons un nouveau groupement : *les Chanteuses de Sainte-Cécile*, association de dames et de jeunes filles, ayant son centre à l'église Saint-Eustache, et qui se proposent de rayonner de-ci, de-là, en d'autres paroisses parisiennes. Les inscriptions sont reçues : chez M. le curé de Saint-Eustache, 2, impasse Saint-Eustache ; chez M. F. Raugel, 54, avenue du Maine ; chez Mlle A. Lefèvre, 48, rue d'Ulm.

Aucune cotisation n'est exigée.

Le nom des dirigeants indique assez la valeur du programme artistique de l'œuvre. Son organisation pratique est basée sur le règlement qui a déjà donné d'excellents résultats à Reims, avec les *Chanteuses de Nostre-Dame*. D'ailleurs, leur zélé directeur, M. l'abbé Thinot, a tenu à venir présider la première réunion des *Chanteuses* parisiennes, « inaugurées » par une conférence sur *la musique d'église et la vie moderne* dans la salle de la Société de géographie.

Enfin, au dernier moment, on nous fait part de deux nouvelles plus symptomatiques encore :

La première est l'annonce, par la *Semaine religieuse*, de la « messe de souvenir », célébrée, par les soins du jeune groupement des *Catholiques des Beaux-Arts*, dans la grandiose basilique romane de Saint-Germain-des-Prés, paroisse de l'École des Beaux-Arts et de l'Institut, le 13 novembre, « à la mémoire des artistes défunts et spécialement des anciens professeurs et élèves de l'École nationale des Beaux-Arts et du Conservatoire national de musique ». La cérémonie fut présidée par Sa Grandeur Monseigneur l'Archevêque, qui donna l'absoute. La messe des morts devait être dite par Dom Mellet, moine bénédictin de Solesmes, ancien élève de l'atelier André, lauréat de la Société centrale des architectes français ; au dernier moment, il fut remplacé par Dom Pottevin, bénédictin de Ligugé. Les orgues furent tenues par MM. Ch. Widor, de l'Académie des Beaux-Arts, organiste de Saint-Sulpice, professeur au Conservatoire, Louis Vierne, organiste de la

basilique Notre-Dame de Paris, professeur à la *Schola Cantorum*, et A. Barié, organiste titulaire de Saint-Germain-des-Prés.

Les chants, ordonnancés suivant les règles du *Motu proprio* de Sa Sainteté Pie X sur la musique sacrée, furent exécutés *a cappella* par la *Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois*. Un bénédictin officiant dans la vieille église des Mabillon et des Jumilhac, avec le concours de la *Manécanterie*, quel changement ! Car nous nous sommes laissé dire que le curé et le maître de chapelle de ladite paroisse étaient jusqu'ici de farouches adversaires du grégorien et du palestrinien, et peut-être encore..... plus du chant des fidèles.....

Voici la seconde nouvelle :

Nous avons déjà entretenu nos lecteurs de l'annonce que M. d'Indy avait faite au Congrès parisien de chant liturgique : un groupe de peintres et sculpteurs catholiques, organisant un *salon d'automme* consacré à *l'art chrétien*, voulaient y donner place à la musique d'Église. A la musique, entendez bien, non pas simplement religieuse comme dans l'oratorio, mais *liturgique*.

C'est vendredi (jour « selected » des expositions) 8 décembre, à 4 heures 1/2, qu'aura lieu, au Palais des Arts décoratifs, le *Concert d'œuvres françaises modernes* « pour servir aux offices de l'Église et conformes au *Motu proprio* de Pie X ». M. d'Indy et les auteurs y dirigeront les chœurs de la *Schola Cantorum*, qui exécuteront :

I. *Domine, non secundum*, offertoire pour un temps de pénitence, à 3 voix, accompagnement d'orgue : César Franck (1822-1890). — II. a) *O quam suavis*, à 4 voix : Paul Jumel (1877-1898) ; b) *Crux fidelis*, à 2 voix égales : abbé Boyer ; c) *Benedicta es*, à 3 voix : F. de La Tombelle (motets *a cappella*). — III. a) *Pater noster*, chant grégorien ; b) *Rorate caeli*, cantique français : A Gastoué. — IV. a) *Deus Israel*, motet pour une messe de mariage (1re partie) : Vincent d'Indy ; b) *Ave verum Corpus*, chœurs à 4 voix *a cappella* : Louis de Serres. — V. *Verset pour orgue* (sur l'antienne *Veni sponsa* du commun des Vierges) (M. J. Civil) : Ernest Chausson (1855-1899). — VI. a) *Ego sum panis* : J. Guy-Ropartz ; b) *Pie Jesu* à 4 voix mixtes : L. Saint-Requier ; c) *Tu es Petrus*, à 4 voix égales et 4 voix mixtes : abbé Perruchot. — VII. a) *Alleluja* ℣. *Vox turturis*, pour la fête de l'Apparition de la sainte Vierge ; b) *Tota pulchra es* (canticum), chant grégorien : Dom Joseph Pothier ; c) *Fleurissez, fleurs du Rosaire*, cantique pour voix de femmes : Charles Bordes (1863-1909). — VIII. a) *Domine, puer meus jacet*, dialogue spirituel à 4, 6 et 7 voix ; b) *O Mère du Christ*, cantique français sur l'*Alma Redemptoris* : Charles Bordes.

Organiste accompagnateur : M. J. Civil.

Orléans. — Pareil mouvement, et semblable succès, à Orléans. Sur un modèle dont l'inspiration, comme celle des chanteuses parisiennes de Sainte-Cécile, a également été puisée à Reims, M. l'abbé Marcel Laurent, maître de chapelle de la cathédrale, a fondé la *Société chorale Jeanne-d'Arc*.

Sous ce vocable, un groupe s'est formé d'hommes, de jeunes gens, de dames et de jeunes filles de la ville d'Orléans et des environs, pour l'étude et la pratique du plain-chant grégorien, de la musique sacrée, de la musique classique ancienne et moderne.

Elle se propose de faire connaître et faire aimer, par des exécutions soigneusement préparées, le véritable chant d'Église, les chefs-d'œuvre de musique sacrée de l'École palestrinienne, les cantates et chorals de J.-S. Bach, les oratorios d'Haendel et de certains compositeurs modernes : Gounod, César Franck, etc., etc.

Le groupe entier des membres de la Société chorale Jeanne-d'Arc est réparti en trois sections :

1° La Maîtrise de la cathédrale et la Schola du grand séminaire ;

2° La chorale de la cathédrale et le groupe d'hommes des paroisses ;

3° Les dames et les jeunes filles membres de la Société.

I. — La Maîtrise de la cathédrale et la Schola du grand séminaire auront leurs réunions, avec conférences et répétitions, aux jours et heures fixés par le règlement de la Maîtrise et du grand séminaire.

Le but de ces réunions sera surtout de travailler à la parfaite exécution du chant grégorien et de la musique religieuse, en conformité avec le *Motu proprio*.

II. — La chorale de la cathédrale et le groupe d'hommes des paroisses devront se réunir une fois par semaine : le mardi, de 8 h. 1/4 du soir à 10 h., à la salle de musique de la Maîtrise.

Chacune des réunions comportera autant que possible :

Une *conférence* assez courte sur les principes du chant grégorien ;

Une *analyse* des différents morceaux de plain-chant et de musique ;

Une *répétition* des parties séparées des chœurs, avec quelques notions et leçons de chant, quelques observations sur l'accentuation, la prononciation du latin, la pose de la voix et l'observation des règles pour obtenir un ensemble vocal harmonieux et homogène ; enfin quelques leçons d'histoire de la musique et des résumés de la vie des compositeurs anciens et modernes.

III. — Dames et jeunes filles membres de la Société chorale Jeanne-d'Arc. — Siège de la Société : rue Bourgogne, n° 218, près la préfecture, tous les mardis, de 1 h. à 1 h. 1/2. Un membre de la Société se tiendra à leur disposition.

A 1 h. 1/2 commencera la conférence suivie d'une répétition, soit à voix égales, soit à 2, 3 et 4 parties.

Pour ce qui est du chant liturgique, il sera remis aux chanteuses une traduction des chants exécutés avec un bref commentaire liturgique.

Toutes nos félicitations respectueuses à M. l'abbé Laurent, et longue vie à la chorale Jeanne-d'Arc.

Blois. — Au moment de mettre sous presse, nous recevons l'avis de semblable fondation à Blois, par les soins de M. l'abbé Bruneau, maître de chapelle de la cathédrale. Félicitations nouvelles. Nous donnerons des détails dans notre prochain numéro.

***

A Chartres, vient d'avoir lieu un *congrès diocésain du chant liturgique*, dont nous savons le succès, mais dont le compte rendu ne nous est pas parvenu à temps pour l'insérer dans ce numéro.

Saint-Dié. — S. G. Mgr Foucault, l'évêque-musicien, a fait chanter, à l'occasion du dernier congrès diocésain, trois pièces populaires qu'il convient de signaler : *A Dieu seul toute gloire*, acclamation entre soli et chœur, paroles et mélodie de Mgr Foucault, d'après une litanie ancienne ; *Dans les campagnes moissonnées*, sur des paroles du P. Delaporte, récitatif grégorien ; *Concordent nostris cœlica*, paroles et musique de Mgr Foucault, que nos lecteurs connaissent déjà.

Ces trois chants seront désormais en usage pour les divers congrès du diocèse.

Sèvres. — Nous sommes heureux d'adresser nos compliments à la Maîtrise dirigée avec tant de zèle et d'adresse par l'abbé Marion. Non contente d'habituer les fidèles au goût des cantilènes monodiques et à l'exécution soignée d'œuvres choisies parmi les liturgiques, elle vient de montrer pour la première fois, à l'occasion de la fête de l'Adoration perpétuelle, les beautés de la musique polyphonique, en exécutant l'*Ave verum* de R. de Lassus. Nous adressons au maître de chapelle et aux choristes nos meilleurs encouragements. Ce sera avec plaisir que nous apprendrons, par la suite, les nouvelles étapes du progrès commencé.

Abbeville. — Voici le programme du salut donné par la *Chorale Sainte-Cécile*, de l'église du Saint-Sépulcre, à l'occasion de sa fête patronale :

Toccata, de Boellmann (orgue) ; *O salutaris*, trois voix mixtes (P. de Wailly) ; *Salve Regina caelitum* (abbé Brun) ; *O vierge très belle* (cantilène) (abbé Brun) ; *Cantilène à sainte Cécile* (xv[e] siècle) ; *Magnificat*, trois voix mixtes (Viadana) ; *Alleluia, tu es Petrus* ; *Parce Domine* et *Cor Jesu* (chant grégorien) ; *Tantum ergo* (Dom Pothier) ; *Élus, qui dans la gloire* (P. Ant. Lhoumeau).

Tous nos compliments aux choristes de Sainte-Cécile et à leur zélé directeur, M. l'abbé Monchaux, vicaire de la paroisse, dont l'initiative montre le résultat pratique qu'on peut attendre du moindre effort tenté avec prudence et suite.



Les auteurs présumés du « Salve Regina »

(*Suite.*)

« Mais, reprend M. Arce, si le *Salve* fut chanté au Puy pour la première fois, quoi d'étonnant à ce qu'on l'ait appelé *antienne du Puy* ? Cela démontre seulement que le moine-chroniqueur et le roi-poète ont puisé leurs renseignements à la même source. Tous deux nous racontent que l'auteur du *Salve* n'est ni un homme, ni un savant, ni aucun saint de la terre ». Encore une contradiction et une affirmation radicalement fausse. On ne voit pas davantage pourquoi la phrase mise dans la bouche de saint Bernard : « Vous avez bien chanté l'antienne du Puy » [1], constitue une façon de raconter l'histoire à la Tite-Live, une *contamination littéraire*.

L'existence des *freiras* (str. 9) apparaît, nous dit-on, dans les dix premières années du XIIIe siècle ; mais, c'est une preuve qu'en employant ce terme le poète parle le langage de son temps. Et la légende, — car c'en est une, — fût-elle du XIIIe siècle, l'affirmation en faveur du Puy n'en est que plus précieuse, en ce qu'elle renforce un témoignage antérieur à tout le moins de vingt-cinq ans.

Et cependant, M. Arce poursuit : « Si quelqu'un demande comment il se fait que la *tradition* du *Salve de Mezonzo* ait été connue dans la mélodie de France (où naquit Durand) et en Italie (où il étudia)... *alors qu'elle était* COMPLÈTEMENT IGNORÉE *dans la Péninsule ibérique, même en Galice*, MÊME A COMPOSTELLE, je répondrai ce qui suit » [2] :

1. « Un personnage antique parlant, pensant, voulant comme nous. » Alors, pourquoi cette contradiction : « *antienne du Puy*... exprime plutôt *une pensée ancienne* sous une forme nouvelle »; et surtout ceci : « le chant du *Salve au Puy, unique réalité historique* de la très pieuse légende alphonsine ». Et encore : « du texte d'Aubri apparaît ceci : qu'antérieurement à 1130 [plus haut, p. 37-8, l'auteur semblait ne pas vouloir de cette date] le chant du *Salve* était usité au Puy ; qu'au temps d'Aubri on désignait cette antienne sous le nom d'« antienne du Puy »... ? cf. *op. cit.*, p. 38. — A la page 49, M. Arce ne comprend pas que Dom Pothier trouve « difficile à soutenir la tradition espagnole, parce que l'Espagne du Xe siècle en était encore au rite mozarabe », car, dit-il, les considérations de la *Paléographie musicale* sur la musique liturgique mozarabe tendent à montrer l'identité des formes rythmiques et toniques entre le chant wisigothique et la mélopée grégorienne. De grâce, ne confondons pas rythme, tonalité, timbres mélodiques, etc., etc... avec des *rites* !... Au reste, consultez le *Liber Ordinum en usage dans l'Église wisigothique et mozarabe du Ve au XIe siècle* [par Dom M. Férotin, Paris, Didot, 1904, f^o], vous n'y trouverez pas le *Salve* à la fin de la messe. C'est une de ces affirmations qu'il serait grand temps de ne plus rééditer.

2. *Op. cit.*, pp. 42-3, 45-7.

Les Provençaux venaient en masse à Compostelle. Les poètes, les jongleurs, les troubadours, surtout : ils changeaient ainsi la ville sainte de l'Occident en une foire de vie artistique et un centre de mouvement très puissant. Ceci porta les génies galiciens à aller s'asseoir sur les chaires des plus célèbres écoles du Moyen Age [!]. Par le moyen des troubadours et des pèlerins le *Salve* se répandit en dehors de l'Espagne. En Italie, sur la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle, professait à Bologne le compostellan magister Bernardus *senior*, et dans le second tiers du même siècle le compostellan magister Bernardus *iunior*. « N'est-il pas permis de penser que le maître [ce dernier] de Compostelle est l'importateur de cette *tradition* [?] en Italie ? »

De plus, il y a toujours eu de grandes relations entre le Puy et l'Église de Saint-Jacques. Avant Aimar de Monteil, les évêques de cette ville venaient à Compostelle ; eux aussi *ont pu* introduire le *Salve* au Puy. Ce lieu de pèlerinage atteint une grande importance sous Aimar ; c'est « un lieu adéquat, un théâtre approprié pour chanter et propager la superbe mélodie ». Et ainsi la diffusion du *Salve* suit cette marche : Compostelle-Le Puy ; Le Puy-Einsiedeln-Saint-Gall-Reichenau ; Italie et Cluni.

Pourtant, « jusque dans notre péninsule — et il faut dire : en Castille, — par un phénomène littéraire, — qui n'a rien d'étonnant en vérité quoiqu'il soit rare, on arriva à croire au XIIIe siècle, ainsi qu'il ressort du témoignage d'Aubri de Trois-Fontaines, que le *Salve* avait depuis longtemps et encore actuellement le nom d'*antienne du Puy*, lequel [*Salve*] EN EFFET *avait été solennellement chanté pour la première fois au Puy*, comme ON LE VOIT PAR LE CANTIQUE DU ROI SAVANT ».

Ainsi donc, ce témoignage qui n'en était pas un [1] a quelque valeur.

Et l'on connaissait en France, avant Durand de Mende, une tradition espagnole, ignorée à la même époque dans son pays d'origine ? On la connaissait, et cela par des Français qui l'avaient apprise d'Espagnols, en Espagne, en Galice..., à Compostelle... ?

Mais alors, cette tradition était vivante et pas du tout inconnue des Espagnols.

Si au contraire elle était perdue, comment des Espagnols, des Compostellans, professeurs à l'Université de Bologne au début du XIIIe siècle, ont-ils pu enseigner *ce qu'ils ignoraient eux-mêmes* ?

Au reste, pour affirmer qu'une tradition *a été perdue*, il faut auparavant prouver qu'elle a existé ; or, à la fin de son argumentation, M. Arce semble bien émettre l'opinion contraire. Il y a plus. Si le *Salve* était d'origine espagnole et que ce fait eût été dûment avéré à Compostelle, jamais les Galiciens n'auraient accepté si aisément qu'on appelât ce chant « antienne du Puy ». En outre, venaient à Saint-Jacques des pèlerins de différentes nations : leur témoignage eût été une contradiction perpétuelle avec cette prétendue nouvelle dénomination. Il importe de peser les déclarations de M. Arce : « Le dirai-je de nouveau ?

1 *Op. cit.*, p. 34.

les preuves positives, authentiques, faisant foi, et par suite sans appel, en faveur de ma thèse que... sont les témoignages définitifs de Durand de Mende et de Ricobald de Ferrare [1]. »

Or, nous avons vu que ces deux témoins ne sont dans la question d'aucune autorité ; les paroles de Durand ne nous viennent pas des maîtres compostellans, mais de Jacques de Varazze. Fait curieux, les *Cantigas* d'Alphonse sont *de la même époque* que la *Legenda aurea* ; et ainsi nous voyons un Italien présenter pour la première fois le nom d'un auteur espagnol, alors qu'un écrivain espagnol (qui a toujours vécu dans son pays) invoque une tradition française. Chacun peut facilement conclure : Durand a passé toute sa vie, pour ainsi dire, en Italie ; Ricobald est italien de naissance. La prétendue tradition espagnole vient donc d'Italie ; elle est démentie par un témoignage espagnol contemporain, et bien antérieurement par un chroniqueur français.

Aussi, « en échange de cette *lamentable* pauvreté de sources directes, « indigènes », la philosophie, dit M. Arce, nous offre une conclusion qui vient fort à propos pour renforcer cette série d'arguments qui ne sont pas décisifs, il est vrai, mais qui confirment ma thèse. » Suit un très long discours sur les malheurs de l'Espagne au temps des Maures [2] ! « Qu'importe, continue l'auteur, le silence de nos monuments à propos de la relation qui existe entre Pierre de Mezonzo et les origines du *Salve* ? S'ils n'existent pas, comment pourraient-ils parler ? et comment pourraient-ils exister dans un pays conquis par les Maures incendiaires, et ruiné continuellement du IXe au XIIe siècle par les ravageurs normands [3] ? » Mais d'abord, où est la preuve de leur existence, et ensuite, de leur destruction ?...

« Avec tout cela, dit M. Arce en terminant, ma conclusion n'est pas absolue [c'est fort heureux !] : j'affirme résolument qu'en présence des données que nous avons aujourd'hui pour soutenir ce présent procès historique, il est *nécessaire* de proclamer saint Pierre de Mezonzo auteur du *Salve Regina* [4]. » Notre conclusion est, on le voit, toute différente.

Aimar de Monteil.

Au sujet de la tradition française, nous possédons deux textes sur la valeur desquels nous sommes fixés. Les voici, pour mémoire :

Aubri de Trois-Fontaines, à l'année 1130, fait prononcer à saint Bernard les paroles suivantes : « Vous avez, cette nuit, très bien chanté l'antienne du Puy, près de l'autel de la bienheureuse Vierge. » Et le

1. *Op. cit.* p. 51.
2. 48-51.
3. *Ibid.*, p. 47.
4. *Ibid.*, p. 52 ; cf., dans Arce, la liste des auteurs espagnols qui attribuent le *Salve* à Pierre de Compostelle.

chroniqueur commente ainsi : « *Dicebatur autem antiphona de Podio, eo quod Naymerus Podiensis episcopus eam fecerit.* »

Une remarque importante : Aubri distingue nettement entre le discours tenu par l'abbé de Clairvaux au monastère de Saint-Bénigne et ses propres réflexions. Mais, que conclure de ces dernières ?

Trombelli [1], sans se prononcer, reconnaît l'autorité du témoignage du moine cistercien. « Aussi, ajoute-t-il, ou ce qu'il dit d'Aimar est vrai ; ou alors, c'était certainement, au temps où il écrivait, la croyance communément exprimée. »

L'explication — déduite du texte même, ne laisse pas d'être intéressante : M. Brambach, en effet, avait admis la dénomination d'« antienne du Puy » comme étant contemporaine d'Aubri ; à son tour, M. Arce croyait volontiers que le *Salve* était connu au Puy à l'époque d'Aimar de Monteil. De part et d'autre, c'était prendre dans une citation embarrassante les seuls éléments qui ne fussent pas à l'encontre des thèses que l'on voulait défendre ; mais, en ce cas, il fallait poursuivre jusqu'aux limites extrêmes de l'argumentation. Car, le texte du chroniqueur donne naturellement lieu à la glose suivante que lui-même n'eût pas manqué de formuler, à l'occasion :

SI LE SALVE REGINA EST APPELÉ « ANTIENNE DU PUY », C'EST PARCE QU'IL A ÉTÉ COMPOSÉ PAR AIMAR, ÉVÊQUE DE CETTE VILLE, — SANS CELA CE TITRE N'A PAS SA RAISON D'ÊTRE ; LES DEUX TERMES DE LA PROPOSITION S'ÉCLAIRENT L'UN PAR L'AUTRE : PRIS SÉPARÉMENT, LEUR SIGNIFICATION NE RÉPOND A AUCUNE RÉALITÉ.

Ainsi donc, Aubri croit lui-même à ce qu'il nous rapporte, c'est pourquoi il ne dit pas : « *On dit* qu'Aimar a composé le *Salve* », mais bien : « *On l'appelait ainsi parce qu'il a été fait par Aimar.* »

Aucun document ne vient contredire ces données historiques, qui représentent, à n'en pas douter, la tradition du XIIe siècle : en effet, il ne faut pas perdre de vue qu'Aubri écrit dans les premières années du XIIIe siècle, et il est peu vraisemblable de croire que l'attribution du *Salve* à l'évêque Aimar de Monteil ne remonte qu'au temps même où écrit le chroniqueur.

On pourrait cependant poser quelques objections.

L'évêque du Puy était chef de la première croisade, et, comme tel, a été célébré par tous les auteurs contemporains et autres qui ont écrit sur ce mémorable sujet. Sa vie exemplaire, sa valeur guerrière, sa science, son esprit profond et sagace, mais surtout son éloquence, font l'admiration d'un chacun : et personne ne parle de son *Salve Regina*... Non, personne, pas même Raymond d'Aiguilers, chanoine du Puy, et qui prit part à l'expédition de Terre-Sainte.

C'est là la meilleure preuve que le *Salve Regina* ne fut pas pour les croisés le « chant du départ » [2], et que, s'ils l'employèrent durant la

1. Cf. Bourassé, édition de la *Summa aurea de Laudibus B. M. V.* (Migne), t. IV, 1324.

2. « Lors de la première croisade, nous savons que par toute l'Europe on chantait une chanson d'origine française, qui, à cause de son refrain, s'appelait la chanson

pénible guerre, nous n'en savons absolument rien. Et puis, ce silence n'est pas étonnant : qu'on lise attentivement les recueils des historiens des croisades, et l'on n'y trouvera, concernant Aimar du Puy, d'autres renseignements que ceux qui ont un rapport *direct* avec le sujet. Ils sont donc très incomplets, puisque leurs récits n'embrassent que les trois dernières années de la vie d'Aimar.

Par ailleurs, l'on sait fort peu de chose sur le successeur d'Étienne de Polignac ; la dernière biographie de notre héros en est une preuve, las... combien éloquente ! Guibert de Nogent, qui vivait si près des événements, commence même son *Gesta Dei per Francos* en « gémissant » de ne point connaître le nom de l'évêque du Puy, qu'il ne peut identifier d'après les documents utilisés par lui [1] ; aussi, dans la suite, exprime-t-il sa joie d'avoir appris des compagnons d'Aimar le nom de « cet homme précieux », *preciosus vir* [2].

Né vers 1050, Aimar fut nommé évêque en 1079 ; mais il n'aurait pris possession de son siège qu'en 1087. Onze ans plus tard, le premier d'août 1098, il mourait à Antioche. L'armée tout entière le pleura, et à dater de ce jour, son nom devint célèbre.

D'aucuns en concluront — puisqu'il est constant d'attribuer aux personnages illustres les faits qui leur sont le plus étrangers — qu'insensiblement les habitants du Puy devaient en arriver à considérer leur évêque comme auteur du *Salve Regina*. A quoi d'autres répondront que l'on ne peut rien dire, puisque les archives religieuses de l' « Église Angélique » du Puy ont été détruites au XIIIe siècle dans un grand incendie [3].

C'est en général l'argument suprême de ceux qui ne veulent pas reconnaître que les témoignages invoqués par eux n'ont aucune valeur.

Deux affirmations qui seraient tout aussi détestables l'une que l'autre. Le peu de bruit causé par l'attribution à Aimar du *Salve* est bien en faveur du témoignage d'Aubri. D'autre part, pourquoi les habitants du Puy, plutôt que d'autres, auraient-ils eu à dire leur mot sur les origines du *Salve* ? J'entends bien : il y avait en ce lieu un pèlerinage à

d'*outrée* (*outrée* resta le cri de marche et de guerre des pèlerins) ; nous n'en connaissons pas la forme ». Cf. G. Paris, *la Littérature française au moyen âge* [XIe-XIVe siècle]-Paris, Hachette, 1905, 3e éd., p. 197, no 124. A rapprocher de l'*Ultreia* des pèlerins de Saint-Jacques : cf. Dom Pothier, *Revue du chant grégorien*, 1897, p. 185-9.

Cette fausse opinion que le *Salve* était le « chant officiel » de la croisade doit être mise sur le compte de l'abbé Darras, *Hist. de l'Eglise*, t. XXIII, p. 422, et XXIV, (266), dont les Bollandistes ont dit : « Il n'est vraiment plus permis de prononcer devant un public sérieux les noms de l'abbé Darras et de ses pareils ». (*Anal. Boll.*, t. XVII, p. 470.) Les autres *preuves* accumulées par l'abbé Fraisse (*op. cit.*, v. page 30, note 1) sont d'aussi faible valeur. Ex. : la rapide diffusion et l'acceptation générale du *Salve* comme prière et chant liturgique dans l'Office de la Vierge ; l'attribution formelle par les Bénédictins de Saint-Maur, à l'évêque Aimar ; l'autorité de Mabillon (qui penche plutôt en faveur de Contract) ; les témoignages des auteurs de l'*Histoire de l'Église gallicane* (!) et de Bernard de Tolède (!!).

1. P. L., t. CLVI, lib. II, ch. II, col. 702.

2. *Ibid.*, ch. VII, col. 711.

3. Cf. *Etudes religieuses* des PP. de la Compagnie de Jésus, 5 février 1910 : « le Jubilé de N.-D. du Puy ».

Notre-Dame, et il était très « couru ». Mais, ceci n'expliquerait pas davantage pourquoi cette antienne y jouissait *d'une faveur spéciale*, de préférence à d'autres chants bien connus et très populaires, comme l'*Ave Regina caelorum*, l'*Inviolata*. A l'époque d'Aimar de Monteil, on connaissait beaucoup de ces pièces liturgiques qui tôt ou tard donneraient lieu à des développements en forme de tropes, et le *Salve*, vraisemblablement, n'était pas chanté que dans la seule ville du Puy.

On le voit, il faut accepter le texte d'Aubri dans son entier, ou ne rien admettre.

L'examen du cantique 262 d'Alphonse X de Castille nous conduit aux mêmes conclusions. A première vue il semble en contradiction avec ce que nous rapporte le chroniqueur cistercien, puisqu'il donne au *Salve* une origine céleste.

Mais, comme nous l'avons remarqué, le poète raconte simplement une légende. Si l'on voulait absolument en tirer quelque chose, il faudrait voir dans ce récit une *déformation* de la tradition primitive : car Aubri est certainement l'écho et le représentant d'une tradition ; il est, de plus, bien antérieur au royal troubadour, et le sérieux qu'il apporte dans ses recherches mérite de retenir l'attention. Écartons un instant le nom d'Aimar : vrai ou non, le poème espagnol n'en renferme pas moins une déclaration dont les termes ne laissent place à aucune indécision : « Et ce fut *la première fois* que le *Salve* ait jamais été chanté. »

Voici donc encore une affirmation catégorique : le Salve *vient du Puy* ; c'est là qu'il a été chanté pour la première fois. Le commentaire de nos deux textes devient dès lors très facile : le *Salve Regina*, que son origine soit ou non surnaturelle, a été connu pour la première fois au Puy (il s'agit évidemment de la version connue de tous au Moyen Age). En tenant compte de la priorité d'Aubri, nous ajouterons : ceci admis, pourquoi Aimar de Monteil ne serait-il pas l'auteur de l' « antienne du Puy », du *Salve Regina* ?

C'est l'opinion à laquelle se rangent volontiers MM. Gastoué et Wagner.

Telles sont aussi les conclusions vraiment impartiales de Dom Gabriel Meier dans sa note lue en 1900 au Congrès catholique international de Munich : « Les plus anciennes traditions indiquent le Puy-en-Velay. Aubri de Trois-Fontaines appelle vers 1240 [voir plus haut] le *Salve Regina* l' « antienne du Puy », et son auteur l'évêque Aimar du Puy († 1098). Ce témoignage vient trop tard pour lui attribuer foi complète ; mais le lieu et la date semblent exacts » [1].

Cette manière de voir sera aussi la nôtre :

Le *Salve* — du moins, quant aux paroles — est vraisemblablement antérieur à Aimar de Monteil, si l'on tient compte du manuscrit de Reichenau qui remonte à la première moitié du XIe siècle : ce qui ne prouverait pas de façon absolue que cette antienne vient d'Allemagne, pas plus d'ailleurs que la mélodie du 3e mode, dont on ne connaît pas.

1. *Actes du Congrès*, p. 160. Munich, 1900.

la date de composition. Toujours est-il qu'Hérimann de Reichenau n'est l'auteur d'aucun *Salve* ; quant à la cause de Pierre de Compostelle, elle reste tout aussi insoutenable que par le passé. LE *Salve Regina* VIENT DONC DU PUY : JUSQU'A PREUVE CONTRAIRE, NOUS CROYONS QU'IL FAUT S'EN TENIR AU TÉMOIGNAGE D'AUBRI DE TROIS-FONTAINES, LEQUEL PORTE EN LUI-MÊME DES CARACTÈRES SUFFISANTS DE CRÉDIBILITÉ.

* * *

Recherchant des traces de l'emploi liturgique du *Salve*, l'abbé Lebeuf nous dit : « J'ai parmi mes manuscrits la copie d'un « Ordinaire » de cette cathédrale [du Puy], où, contre la coutume des autres églises, il est marqué que ce n'est pas *Regina caeli* que l'on doit chanter au Puy, après complies du samedy saint, ni du samedy veille de la Pentecôte, mais *Salve Regina* [1]. » Ceci prouve combien la célèbre antienne était aimée, même au XVIIIe siècle, dans le sanctuaire où elle avait pris naissance : au surplus, ce témoignage est encore renforcé par d'autres documents. C'est ainsi que voulant pourvoir à la dotation du collège des Jésuites établi dans la ville du Puy, la comtesse de Polignac, mariée au baron de Chaste, sénéchal du Velay, offre les prieurés de Polignac et Solignac, dépendant des abbayes de Pébrac et de Monastier. Elle demande à être reconnue comme fondatrice, et qu'à ce titre, elle et ses héritiers eussent droit de choisir des pauvres pour être élevés gratuitement ; et que le jour de Sainte Catherine, on dirait pour elle une messe haute, une basse tous les samedis ; et TOUS LES JOURS le *Salve* auquel assisteraient maîtres et élèves [2]. De même, en 1495, Jehan Bau-

1. *Mercure de France, loc. cit.*, p. 1927.

2. Ce document, ainsi que les suivants, est emprunté à l'excellent ouvrage de Monlezun (J. J.) : *L'Eglise Angélique ou histoire de l'Eglise de N.-D. du Puy et des établissements religieux qui l'entourent.* Clermont-Ferrand, 1854, 18°, x-222 pp. A moins d'indication spéciale, les citations sont aussi tirées de cet auteur qui a mis à contribution deux ouvrages précieux et assez rares : Gissey (Odo de), *Discours historiques de la très ancienne dévotion à N.-D. du Puy*, etc., Lyon, 1620, 8° de 636 pp. ; 2e éd., Tolose, 1627, 12° de 664 pp. ; 3e éd. au Puy (1644 et 1646), in-8° de 539 pp.

Frère Théodore [Franç. Bochart de Sarron], *Hist. de l'Eglise Angélique de N.-D. du Puy*, au Puy, 1693, in-8°.

Cf. aussi le *Livre « de Podio » ou chroniques d'Etienne Médicis, bourgeois du Puy* (1475-1565), publié par A. Chassaing. Le Puy, 1869-1874, deux in-4°.

Est-ce ce texte relatif à une dame de Polignac qui a inspiré le rédacteur d'un document, jusqu'ici inconnu, touchant les origines du *Salve* ? Je laisse à d'autres le soin de résoudre ce problème. Une récente brochure sur *Adhémar de Monteil* nous rapporte en effet un passage d'une chronique attribuée à Guillaume, châtelain de Saint-Didier-sur-Doulon, en Velay (1180, 1200) : « Prends mon livre d'heures, dit la pieuse dame de Polignac à son page fidèle, et lis-moi ce *Salve Regina* composé par notre pieux et saint évêque, Monseigneur Adhémar » (cf. G. J. d'Adhémar, *op. cit.*, p. 48). Malgré tous mes efforts, ce texte est demeuré introuvable. Guillaume n'a composé ni *chronique*, ni « roman » (au sens ancien du mot) ; et j'ai parcouru vainement le recueil de ses chansons (cf. *Die Werke der Troubadours in Provenzalischer Sprache...* von C. A. F. Mahn, Berlin, 1855, t. II, pp. 39 à 57). Les recherches fort aimablement entreprises par M. Gastoué sont demeurées tout

doin, marchand du Puy, laisse aux religieux de Saint-Pierre du Monastier deux livres deux sols tournois à la charge de chanter le *Salve* après complies. Peu auparavant, le roi de France Louis XI, imitant son père dans sa dévotion pour la Vierge du Puy [1], était venu dans cette ville en mars 1475, puis en 1476 : « Allez-vous-en, dit-il aux chanoines, et ne venez pas au devant de ma personne avec procession ; ne salliez hors de l'église, mais tenez-vous à la porte d'icelle et quand je serai illecq où vais aller comme pelerin et à pied, dictes le *Salve Regina.* »

La réception des enfants de chœur à l' « Église Angélique » comprenait toujours le chant de l'antienne du Puy. Plus bas que les deux ordres de choriers étaient dix enfants de chœur élevés à côté de la cathédrale, sous la direction du Chapitre. Pour être admis il fallait être présenté par deux chanoines. Le récipiendaire était ainsi conduit à la chapelle de Saint-Jean. Après une exhortation, on le revêtait de la robe bleue et du « capillin ». Puis, un cierge à la main, il se rendait devant la Vierge et déposait sur l'autel un marc d'argent. L'enfant était alors introduit dans le chœur : il semait à terre trois deniers, et, s'agenouillant, entonnait le chant du *Salve* [2].

Mais on retrouve notre antienne dans des cérémonies beaucoup plus caractéristiques.

Nous voulons parler du fameux « OFFICE DE LA CIRCONCISION » propre [3] à l'Église du Puy, qui se flattait de conserver « la très digne chair qui fut à Dieu offerte en sa très glorieuse et sacrée Circoncision » [4]. Ainsi

aussi infructueuses. M. A. Jeanroy, le savant philologue professeur à la Sorbonne, a bien voulu l'assurer que, dans toutes les œuvres de Guillaume de Saint-Didier connues, publiées ou encore en manuscrit, il n'avait nulle part rencontré quoi que ce soit de semblable.

1. Cf. *Jeanne d'Arc à Domrémy*, par Siméon Luce, 1887, Paris, Hachette, ch. XII, 308-334.

Ces paroles de Louis XI ont été souvent citées, en particulier par de Barante dans son *Histoire des ducs de Bourgogne*. Voir aussi le récent ouvrage de M. Navarre : *Louis XI en pèlerinage*, Bloud, 1908, in-16, de IX-251 pp.

2. Monlezun ne dit malheureusement pas à quelle époque remonte cette coutume ; de même il ne parle pas de l'office de la Circoncision dont il est ici question.

3. Nous tenons, en effet, à distinguer cet *office* d'autres similaires, tels ceux de Sens, Beauvais, etc... L'objet même de la fête, ainsi que la disposition particulière des rites et cérémonies en usage au Puy, autorisent cette manière de voir.

4. T. I, 12 et seq.; dans son *Journal de Voyage* (1710-1714, publié et annoté par A. Vernière, Clermont-Ferrand, 1886), Dom Jacques Boyer, bénédictin de Saint-Maur, nous dit avoir vénéré cette relique, lors du Jubilé, le mercredi saint 23 mars de l'année 1712 : « Le gradin le plus près de cet autel (auquel on transportait les reliques et la statue de la Vierge ; il était situé dans la nef, du côté droit, près du Crucifix) était brisé au milieu par un socle sur lequel on plaça l'image de la Vierge. Sur un gradin plus haut, brisé par un autre socle, était placé le saint Prépuce » (cf. *éd. cit.*, p. 191, et Médicis, I, 34). Je ne sais quelle est l'origine de cette relique ; le trésor du *Sancta Sanctorum* au Latran possède, en effet, une croix en or qui renfermait la chair de la Circoncision et était portée avec les autres reliques dans les grandes processions pontificales « dès le haut Moyen Age ». Cf. *Revue d'hist. eccl. de Louvain*, t. VIII (1907), p. 457, ainsi que les ouvrages de M. Ph. Lauer et du P. Grisar sur le *Trésor du Sancta Sanctorum.* D'autre part, nous lisons dans le *Journal d'un bourgeois de Paris* (sous Charles VI et Charles VII [1409-1449] publié par Al. Teetuy, Paris, 1881, *Bibl. Soc. hist. de Paris*): « En celluy temps fut apporté le circon-

s'exprime Etienne Médicis, bourgeois du Puy, dans son livre « de Podio » (1475-1565). A quelle époque remonte cet office ? Il serait assez difficile de le dire, remarque M. l'abbé U. Chevalier à qui nous en devons une excellente édition [1]. Le savant auteur se hâte d'ailleurs de faire observer que l'origine en est certainement antérieure au XIVe siècle, puisqu'à la date de 1327 on voit Guillaume de Chalençon « léguer 20 sols annuels aux chanoines et clercs de l'église Notre-Dame [du Puy] qui assisteront à l'office qui se fait annuellement le premier de chaque année et fête de la Circoncision, appelé au langage du pays *lo Prosolari* et par corruption communément le *Bozolari*, office qui dure 24 heures, pendant lesquelles incessamment, tant la nuit que le jour, l'on chante de belles oraisons, leçons et proses, et de ce dernier mot de prose l'office a pris son nom de *Prosolari* » [2]. Toutefois la composition de cet office, sous sa forme actuellement connue, nous paraît être au plus tôt de la fin du XIIe siècle ; il est bien plus naturel d'en regarder la rédaction comme contemporaine du chroniqueur Aubri [3].

La première mention qui y soit faite du *Salve* est à l'heure de Prime, après le *De profundis*. « Modo debent ire in gradibus coram imagine beate Marie, et dicitur antiphona *Salve Regina*; ℣. ora pro nobis — oratio : gratiam tuam [4]. »

On retrouve encore le *Salve* comme antienne de Sexte [5].

Odon de Gissey nous donne d'autres détails. La relique du « saint Prépuce » était aussi vénérée au Puy pendant les fêtes de l'Ascension et de la Dédicace. « Ces jours-là, on la portait par la ville en procession

cis de Nostre Seigneur à Paris ». (Cité par Guérin, *Dict. des Dictionnaires*.) J'ai entendu rapporter même tradition pour l'Eglise de Poitiers ; mais je mentionne ce fait sous toutes réserves, n'étant nullement documenté sur ce point particulier.

1. *Prosolarium Ecclesiæ Aniciensis*, office en vers de la Circoncision, en usage dans l'Église du Puy, par U. Chevalier, Paris, Picard, 1894 (*Biblioth. liturg.* du même auteur, t. V.)

2. Cf. Chevalier, *op. cit.*, p. 2, citation de Chabron : *Histoire de la Maison de Polignac...*, ms. in-folio, d'après la copie de la Bibliotheque du Puy, prise sur l'original appartenant au duc de Polignac.

3. On trouve dans cet office la Commémoraison de saint Odilon, abbé de Cluni († 1049, 1er janvier), le *Kirie summe Deus Pater* (XIe siècle), l'*Ave Maria... Virgo serena* et une imitation du *Victimæ paschali laudes* de Wipo (XIe siècle). Mais surtout l'on rencontre des proses visiblement calquées sur celles d'Adam de Saint-Victor (milieu du XIIe siècle), suivant les principes duquel elles sont construites : dans quelques cas pourtant, la règle d'accent est violée. (Cf. Aubry et Misset : *Les proses d'Adam de Saint-Victor*, texte et musique, Paris, Welter, 1900.)

Le ms. publié par M. Chevalier est du XVIe siècle (1552) et contient un texte musical disposé sur une portée de *cinq* lignes rouges, en notation de D. Pothier, dit l'éditeur. Comme celui-ci n'a pu donner cette partie intéressante du codex, il est difficile de dire si cette écriture présente ou non des caractères de notation proportionnelle, particulièrement en ce qui regarde les « conductus » ; ce qui, d'ailleurs, devant les travaux les plus récents, ne serait pas une preuve. Voir Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle* ; Beck, *Die Melodien der Troubadours* ; Gastoué, *l'Art grégorien*, p. 94 et 181.

4. *Ibid.*, p. 37.

5. *Ibid.*, p. 40. Je n'ai pas mentionné à dessein la rubrique suivante (p. 33) : « Post missam [messe matutinale, c'est-à-dire avant Prime], dicitur *Salve Regina*, ℟. *Libera me, Dne*, ex fundatione per dom. Guilhelmum de Lepinasse corarium (*sic*), 1582 » ; comme on le voit, c'est une ajoute au texte primitif.

solennelle. Des deux souliers de la sainte Vierge [1], l'un avait été donné par saint Martial, et, selon une ancienne légende, un jour qu'on chantait l'office de None, un ange apporta visiblement l'autre, le mettant sur l'autel. C'est depuis lors qu'on chantait *après* None dans l'« Église Angélique » le *Salve Regina*, ce qui ne se pratiquait point dans les autres cathédrales. Les vers suivants, qu'on lisait dans un tableau accroché à un des piliers de l'église, rappelaient cet événement :

« Dum hora nona dicitur
Solutaris alter ducitur
Salve Regina cantatur
Cur (*sic*) hora prelibatâ. »

Nous terminerons sur ces vers de facture plutôt barbare ; ils attestent à leur façon la persistance d'une tradition et l'attachement des habitants du Puy au *Salve Regina*. Les légendes elles-mêmes, greffées sur les faits historiques, en sont la meilleure des démonstrations : c'est ce qu'il importait de mettre en relief.

III. — TEXTES ET MÉLODIES : EXTENSION HISTORIQUE ET LITURGIQUE.

Il serait assez difficile de dire quelle est la plus ancienne mélodie du *Salve Regina*. Rien, en effet, dans les antiennes des 1er et 4e modes, qui permette de formuler autre chose que des hypothèses. D'autre part, le texte littéraire est antérieur à Aimar de Monteil ; nous savons que cette antienne était connue à l'abbaye de Reichenau dans la première partie du XIe siècle. Mais, sous quelle forme ? Était-ce un chant ou, au contraire, une prière à l'usage privé ? La question n'est pas sans importance, puisque, tout récemment, elle a donné lieu aux affirmations suivantes :

a) « A quelle date remonte l'emploi du *Salve Regina* dans la liturgie catholique ?... La date, au vrai, n'est plus guère en question. Tout le monde à peu près s'accorde aujourd'hui à placer le berceau de l'antienne si touchante du *Salve Regina* dans le XIIIe siècle, dans la pleine floraison du culte de la Vierge Marie [2]. »

b) « Le *Salve Regina*, sous sa forme actuelle, ne dépasse point les premières années du XIIIe siècle, nul doute. » Et encore : « Le texte intégral du *Salve Regina* ne nous apparaît qu'au commencement du XIIIe siècle [3]. »

1. Dom Jacques Boyer (*op. cit.*, p. 193) dit à ce sujet : « Il n'y a rien de particulier [à l'office], sinon qu'après l'adoration de la croix, on lave les reliquaires qui sont apportés au célébrant par plusieurs chanoines ; et après l'adoration, on dit trois fois *Ave Maria gratia*, etc..., en découvrant le reliquaire *d'un des souliers qu'on dit être de la sainte Vierge* ». (Jubilé du Puy, vendredi saint, 25e de mars 1712.)

2. *Revue du Clergé français*, 15 août 1910. P. Godet : *l'Origine liturgique du Salve Regina*, p. 471.

3. *Ibid.*, p. 472.

Disons tout de suite qu'un argument tiré des fameux sermons sur le *Salve* nous semble ici de *très* faible portée et sans aucun rapport avec les considérations destinées à le mettre en relief [1].

En revanche, ce qui est plus séduisant, c'est l'opposition signalée entre ces discours et la *Méditation* sur le même sujet, attribuée faussement à saint Anselme de Lucques et à saint Bonaventure. « Apocryphe, sans conteste, l'opuscule paraît bien être d'une date postérieure à celle des quatre sermons du pseudo-Bernard. Et la preuve en est le soin même du pseudo-Anselme à commenter le *Salve Regina* tout entier, tel que nous l'avons maintenant... Au contraire, le pseudo-Bernard des quatre sermons ne semble connaître du *Salve Regina* que la première partie, et, sans aller plus loin, il s'arrête aux mots : *In hac lacrimarum valle.* Même lacune au reste dans la version rimée de notre antienne que M. Wagner a publiée naguère, en l'attribuant par mégarde au XIIe siècle [2]. »

Sans s'arrêter à cette dernière assertion qui n'est pas fondée, l'on peut se demander si l'auteur des *Sermons* avait l'intention de développer tout le texte de l'antienne : nous ne le savons pas. L'a-t-il fait ? C'est ce que nous ignorons ; en tout cas, cette seconde partie ne nous est point parvenue.

Ainsi, la thèse se trouve réduite à la valeur d'une pure supposition, et c'est tout ce que l'on peut accorder à Dom Schubiger, pour qui le *Salve* « n'avait pas alors la forme qu'il a maintenant et ne se chantait pas exactement comme on le chante aujourd'hui dans le monde catholique ; car alors, dans le texte comme dans la mélodie, il finissait par ces mots : *filium tuum nobis post hoc exilium ostende* [3]. »

En fait, aucun document ne peut justifier une telle affirmation. Et puis, le codex de Reichenau, les manuscrits du XIIe siècle, antiphonaires ou livres de prières [4], nous donnent le *Salve* en tout ou en partie ; mais le texte ne s'arrête *jamais* aux mots *in hac lacrimarum valle*, et, quand il est complet, il possède *toujours* les trois invocations finales. Par ailleurs, s'il est certain que la *Meditatio super Salve Regina* est postérieure aux quatre sermons, ce n'est pas en vertu de la comparaison proposée de ces textes, comme on a pu le voir précédemment. Suivant quelques éditions, les invocations finales du *Salve* y sont données sous deux formes différentes et ne se distinguent l'une de l'autre que par des additions au texte primitif de l'antienne.

1. *Revue du Clergé français*, etc., p. 471-2. Les documents cités par M. Godet ont été examinés précédemment. Faisons remarquer qu'il serait plus exact de parler de *trois* sermons, le quatrième n'ayant aucun rapport apparent avec notre antienne et n'y faisant *aucune* allusion.

2. *Revue du Clergé français*, etc., p. 472.

3. Journal *la Maîtrise*, de Niedermeyer, *loc. cit.*, col. 9.

4. Cf. étude précédente. Un manuscrit de Reichenau, daté de 1444, nous offre encore le *Salve* sous la forme rencontrée dans le Karth. 622 de Mayence. Voici ce curieux centon : « Ave Maria, *mater misericordie, gracia plena* (en marge, côté droit: et macula non est in te) dominus tecum. O benedicta in mulieribus, *o clemens, o pia, o dulcissima mater virgo Maria, vita, dulcedo, et spes nostra,* tu sis mecum et benedictus fructus ventris tui, dominus deus meus, Ihesus Xristus filius

Le caractère essentiellement populaire de cette prière suffit à expliquer l'introduction de ces ajoutes, dont l'action sur le contexte mélodique est à peu près nulle. Elles se comprennent d'autant mieux que les œuvres des Pères et des écrivains ecclésiastiques renfermaient des expressions analogues qui, *naturellement*, devaient donner lieu à des rapprochements.

Nous avons déjà vu saint Amédée de Lausanne s'exprimant ainsi : « In quorum numero et ex quorum collegio non esse contingat : *O clemens, o pia, o dulcis Maria* [1]. »

Or, peu après, sur la fin du XII[e] siècle, les premiers tropes composés sur le texte du *Salve* nous offrent la leçon suivante :

Virgo clemens, virgo pia,
Virgo dulcis, o Maria.

Et cette version san-gallienne est un acheminement vers notre formule actuelle [2]. Mais déjà, dans le courant du XII[e] siècle, les litanies du manuscrit de Mayence nous donnent : Sancta *Mater misericordie* [3]. Et, en remontant beaucoup plus haut, nous rencontrons dans Alcuin l'expression *pia Virgo Maria*, mais surtout celle-ci : *Tu regina poli, vitae spes maxima nostrae* [4]. C'est encore un des sermons du

tuus. Amen. § Esto salutata semper cum prole beata. § Me tibi, virgo pia, genitrix commendo Maria ». [Bibl. Karlsruhe, fonds Reichenau, XXXIV, f° 231.] On retrouve le même passage au f° 54v col. 2 ; il a été rayé et se termine ainsi : «... Amen. Laus Deo pax vivis requies eterna defunctis. » Cette prière est d'Otte III, évêque de Constance (1411-1434-1451). Voilà qui prouve que le *Salve* a bien été employé à l'usage privé, — mais cet usage se constate aussi à propos d'autres pièces ; aussi ne peut-on de ce fait conclure que tel il était dans son état primitif.

1. P. L., t. CLXXXVIII, col. 1346. C'est une preuve sans réplique que dans la première partie du XII[e] siècle le *Salve* était connu dans son entier, et assez populaire pour être cité comme texte courant. Dans la *septième homélie*, nous remarquons aussi cette phrase : « *et illos misericordissimos oculos ad nos convertens.* » (col. 1342.)

2. Gastoué, *op. cit.*, p. 108. Il faut dire toutefois que le *Salve* dont ces tropes sont la paraphrase ne contient pas lui-même cette variante.

3. Cf. de Santi, *op. cit.*, p. 109. Ces litanies portent également : *mater perhennis misericordie.* « On notera, remarque M. Perdrizet (*op. cit.*, p. 13) que dans le texte ancien du *Salve Regina*, le mot *mater* manque entre *Regina* et *misericordie* ; il n'y a été intercalé que plus tard : pour la mystique du XII[e] siècle, la Vierge était non pas Mère de miséricorde, mais bien Reine de miséricorde, *Regina misericordiae*, par opposition au Christ, au Juge du monde, qui est le Roi de justice, Rex *justitiae.* » L'affirmation n'est pas juste, comme le prouvent ce texte et bien d'autres. Le XI[e] s. connaissait lui aussi cette expression par laquelle débute le charmant *Mater misericordiae, Stirpis puella regiae...*, etc. [Dreves, IX, p. 55], et nous la rencontrons au X[e] siècle dans la *Vie* de saint Odon. Avec un peu de patience, il serait facile de multiplier les citations, dont bon nombre se trouvent déjà dans la *Summa aurea de laudibus B. M. V.* de Bourassé. Les seules homélies d'A. de Lausanne nous en offrent plusieurs exemples (III, col. 1318 ; V, col. 1329, etc...). D'ailleurs, les mots *fons misericordiae*, reconnus par M. P., nous paraissent tout aussi forts et expressifs que les termes *Salve, Mater misericordiae* [XII[e] siècle, Mone, II, 297 : *Salve, proles David*, 3[e] str.]. Aussi paraît-il très étrange d'affirmer que saint Bernard est le principal *auteur* (!) de la doctrine relative à l'intervention miséricordieuse de Notre-Dame.

4. P. L., t. CI, col. 743 et 749. Il s'agit de deux inscriptions [« ad aram B. Virg., et Sci Clementis » ; « ad Ecclesiam B. M. V. nobiliaci »] destinées à l'abbaye Saint-Vaast d'Arras, au temps de l'abbé Atton († 793).

pseudo-Bernard qui débute par un quatrain dont le dernier vers est ainsi conçu :

Spes mea, Virgo pia, o Virgo sacra, Virgo Maria.

L'on sait qu'au missel mozarabe, de même que dans la liturgie des Carmes [1], le *Salve Regina* remplace l'évangile « In principio » qui termine ordinairement la messe. Il contient cette variante spéciale : « O dulcis *semper virgo* Maria [2]. »

Mais déjà au XIII[e] siècle l'on voit mentionnées les deux variantes *Mater misericordiae* et *Virgo Maria.*

C'est ainsi que les donne Richard de Saint-Laurent, pénitencier à Rouen entre 1245 et 1260 [3], ce qui prouve que de son temps ces additions étaient entrées dans la pratique.

Au XIV[e] siècle, le bienheureux Charles de Blois [1316-1364] ajoute, lui aussi, le mot *mater* dans sa récitation du *Salve*, en se frappant la poitrine, *fortiter cum pugno*, disent ses actes [4].

Cependant, les deux formes continuaient à être employées, et, si le texte actuel a prévalu, c'est uniquement en raison du caractère officiel donné au Bréviaire romain de 1568.

En effet, dans les éditions précédentes [5] publiées par François Quignonez, cardinal du titre de « Sainte-Croix en Jérusalem », on trouve bien le *Salve Regina* à l'office de Complies (pour toute l'année, sauf de Pâques à l'Ascension) ; mais la forme primitive est conservée, excepté dans la finale, où timidement se glisse le mot *virgo*. En sens contraire, Trombelli signale dans sa bibliothèque l'existence d'un bréviaire de Metz (XIII[e]-XIV[e] s.) dans lequel on lit : *Mater misericordiae* et *O dulcis Maria* [6].

1. P. le Brun, *Explic. de la Messe*, Paris, 1777, t. IV, p. 302 ; Dom Cl. de Vert, *Explic. des cérémonies de l'Église*, Paris, 1720, t. I, p. 143. Les Servites suivaient aussi cette coutume. C'est pourquoi un décret de leur Général leur ayant prescrit l'adoption du nouvel Office, ils demandèrent à conserver leurs pieuses traditions en ce qui concernait le cérémonial de la messe. (Cod. Vatic. 6171, f° 170, cité par D. Baeumer, *Hist. du Bréviaire romain*, trad. Biron, 1905, II, p. 222.) L'usage, paraît-il, existe encore de nos jours.

A la Sainte-Chapelle de Paris on avait conservé, au temps de Martène, l'usage de chanter le *S. R.* à la fin de l'évangile *Missus est*, lu très solennellement, on le sait, le mercredi des Quatre-Temps de l'Avent. Cf. *De rit. Eccles.*, l. IV, ch. X, n. 30.

2. Cf. le Missel de 1500 (f° 220) imprimé par ordre de Ximénès, cardinal-archevêque de Tolède (ou : P. L., LXXXV, col. 529). Fr. Ant. Lorenzana remarque justement que l'introduction du *Salve* dans la liturgie mozarabe date seulement de ce prélat. Cf. *Missae gothicae et officii muzarabici Dilucida expositio.* Toleti, 1875, p. 104. L'antienne ainsi récitée se dit « flexis genibus », ce qui n'est pas une marque d'antiquité.

3. Dates extrêmes données par l'abbé Chevalier et Lecoy de la Marche. Cf. *De laudibus B. M.*, lib. II, ch. X, et lib. XII, ch. VI. On trouve cet ouvrage au t. XX des œuvres du bienheureux Albert le Grand, à qui il a été faussement attribué par le dominicain Jammy, auteur de l'édition de Lyon (1651).

4. Morice, *Mémoires histor. de Bretagne* (1744), II, p. 12 ; cité par du Taya : le *Salve Regina*, Rennes, 1842.

5. Cf. édition de 1536 et suivantes.

6. Cf. Bourassé, *op. cit.*, IV, col. 320 et 327. Trombelli cite aussi un Bréviaire de

C'est pourquoi l'on pourrait dire que jusqu'en 1568, et même très longtemps après, le texte ancien eut droit de préséance sur les additions récentes, comme en font foi les nombreux manuscrits ainsi que les imprimés. Sur ce point, les livres des Frères Mineurs témoignent d'une fidélité remarquable à la tradition [1].

Aussi Moléon a-t-il pu écrire en toute vérité : « Il y a à la fin de ce bréviaire [d'Orléans, et vieux de trois cents ans] manuscrit le *Salve Regina misericordiae* : on le trouve de même dans ceux d'Orléans de l'an 1513, 1542, 1573 et 1693. C'est ainsi que le chantent encore aujourd'hui les Églises de Lyon [2] et d'Orléans, les moines de Cluny, de Cîteaux [3], et les Chartreux, et c'est ainsi que l'a écrit celui qui en est l'auteur, et que l'on a chanté *partout avant le dernier siècle*, comme on le fera voir un jour, par plus de trente autoritez de diverses Églises de différents royaumes ; et ce qu'on peut voir brodé sur un parement verd du grand Autel de l'Église Cathedrale de Soissons à l'endroit ou se mettoit la frange pour couvrir la tringle [4]. »

1458, appartenant à son couvent, et dans lequel on lit des tropes de l'*Alma Redemptoris* dont les strophes sont coupées par les *invocations* du *Salve*. La dernière a le mot *virgo*. (Col. 316.) L'abbé U. Chevalier signale de son côté un livre liturgique (Responsorial ?) de Saint-Omer [xiii[e] siècle] donnant : *mater misericordie*. Divers imprimés antérieurs à 1568 renfermaient déjà ces termes, mais leur nombre est insignifiant en comparaison de tous ceux qui s'en tenaient à l'antique version : Die, 1498 et 1532 ; Rebais, 1500 ; missel de l'Ordre de la Spatha (ou de l'Épée), 1560, etc... Cf. Chevalier, *Repert. hymn.*, n° 18147. Les Constitutions du Mont-Olivet (1445) donnent aussi ce texte (ch. xxvi), ainsi qu'un codex de 1340 [Oxford, Bodléienne, *Liturg. Misc.*, 104, f° 122].

1. Leurs antiphonaires imprimés sont, pendant longtemps, en pleine conformité avec leurs manuscrits de chant. (Vg : Vatican, *Regina* 2050 et 10000, f[os] 341, 473.) C'est ainsi qu'un exemplaire de l'édition de Venise (1504), conservé à l'église principale de Chiari (Italie) et provenant de l'ancien Convent de cette ville, ne porte aucune trace de retouches avant le xviii[e] siècle.

2. Ex : le codex 1743 [1709] de la Bibliothèque de Lyon. Ce beau manuscrit est du xviii[e] siècle. Écrit en caractères rouges et noirs, il imite parfaitement l'imprimé. Mais il est surtout précieux par sa notation conservant la forme et le groupement des anciens neumes. Sa version du *Salve* est certainement aussi bonne que celles qu'on trouve dans les manuscrits des xii[e] et xiii[e] siècles. C'est une des très rares copies de l'époque dans lesquelles le *Salve* est donné avec la cadence originale aux mots *gementes et flentes*. (Cf. p. 40-42.)

3. Inexact pour les livres de Cîteaux.

4. Moléon (de) [Lebrun des Marettes] : *Voyages liturgiques de France, ou recherches faites en diverses villes du royaume, contenant plusieurs particularitez touchant les rits et les usages des Eglises, avec des découvertes sur l'antiquité ecclésiastique et payenne.* Paris, 1718, in-8°, pp. 194-195.
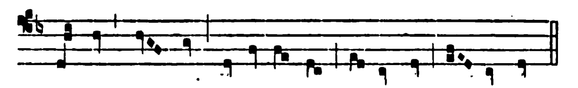
A rapprocher de l'*antependium* de Soissons un triptyque de la fin du xv[e] siècle [signé C. H.], actuellement au musée d'Anvers. La Vierge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, est représentée dans une église gothique à trois nefs et jubé ; elle est entourée de deux anges revêtus de l'aube, de la dalmatique et de la chape, et tous deux ont un rouleau en main. Sur la bordure de la robe de Notre-Dame on lit : *Salue Regina misericordie*. Cf. Didron, *Annales archéol.*, t. XXII, p. 130.

C'est aussi l'inscription de la célèbre cloche de Moissac datant de 1273 et fondue par un nommé Gofridus. Il en existe un moulage par Viollet-le-Duc au musée de Cluny [Paris]. Fêlée en 1845, la cloche a été refondue en 1847, mais sous une autre forme. (Cf. Didron, *op. cit.*, et *Revue de l'Art chrétien*, 1857, t. I, p. 221.) M. Y. Delaporte signale également un lutrin de la fin du xv[e] siècle, actuellement au Bargello, à Florence, et provenant de l'église des Olivétains. Il représente deux antiphonaires dont l'un reproduit l'*Alma Redemptoris* en entier et le commencement du

Mais le *Salve* connut encore une autre interpolation : nous voulons parler du mot *benignum,* intercalé entre les termes *exilium* et *ostende.* Ce qualificatif n'est évidemment pas dans le texte primitif, car il détruit complètement l'eurythmie du membre de phrase qui le contient. D'ailleurs les manuscrits les plus anciens ne le donnent point. On le rencontre, il est vrai, dans le codex 250 d'Einsiedeln ; mais, si j'en crois Dom Meier, ce mot serait de seconde main [1]. Les livres de Cluni présentent aussi le texte le plus ancien, et le Bréviaire de 1626 porte l'expression *exsilium benignum.* En revanche, on ne la trouve pas au Processionnal de 1632, mais elle reparaît triomphante dans celui de 1734, agrémentée d'une ignoble mélodie.

Les Chartreux l'ont aussi, et vraisemblablement depuis qu'ils ont adopté le chant de notre antienne, car ils n'ont jamais modifié leurs livres de chant. C'est à ceux-ci que nous empruntons la variante musicale de l'*exsilium benignum ostende.*

On remarquera qu'ici c'est le mot *benignum* qui termine la phrase et, par suite, usurpe la cadence qui devrait se trouver sur *ostende* [2] :



... No- bis post hoc exsi- li- um ostende be- nignum.

Salve. Les stalles de la cathédrale de Messine contiennent de même des phrases de chant grégorien. Sur l'un des dossiers on lit le *Salve Regina misericordie.* Cf. *Rassegna gregoriana,* janv.-févr. 1908, col. 55.

Une très riche gravure du XVIIe siècle et portant ce titre : *Triomphe de la Saincte Vierge chanté par les Pères bénédictins,* représente, entre autres détails, une tribune occupée par des moines chantant le *Salve Regina.* L'un d'eux est à l'orgue dont les claviers sont perpendiculaires à l'unique rangée des tuyaux. Un autre, placé au centre, est assis et tient dans ses mains une feuille de parchemin repliée, sur laquelle on remarque deux portées avec ces mots : *Salve Regina.* Ce moine n'est autre qu'Hérimann Contract, comme nous l'apprend la légende suivante : *Dom Herman Moyne Bénédictin est l'Autheur de l'antiene. Salué Regina Mater. mĩdiae, et alma Redemptoris Mater lequel florissoit l'An. 1040.* Il est inutile de faire remarquer que cette gravure, œuvre d'Edme Moreau, est de beaucoup postérieure à Jean de Trittenheim. Cf. reproduction et commentaire de cette estampe par Dom B. Joliet, Namur, 1904, in-4°.

1. *Actes du Congrès des catholiques,* Munich, 1900, *loc. cit.* La copie que m'a adressée Dom Meier ne mentionne pas l'interpolation.

2. *Archives de la Grande-Chartreuse,* antiphonaire ms. n° 808 [an. 1346] ; même texte dans l'antiphonaire de 1878. Est-ce un souvenir de l'*Inviolata* ?

(*La fin prochainement.*)

D. J**.





PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 30 à leur demande.*

Abbé J. L. — De bonnes messes à 4 voix mixtes et de moyenne difficulté ? Consultez chaque mois la _Bibliographie_ de la _Tribune_, qui vous mettra au courant des nouveautés qui nous sont parvenues, avec, s'il y a lieu, un mot d'appréciation

Abbé C. (Finistère). — 1° Il y a des cartes murales, édition Schwann, pour l'enseignement des notes grégoriennes ; nous n'en connaissons pas qui traitent « des intervalles ». 2° Vaut-il mieux, pour initier les enfants de maîtrise, un livre en notation grégorienne ou en notation moderne? _Grammatici certant._ Si vous avez surtout du plain-chant à faire exécuter, il vaut évidemment mieux employer la notation vaticane; si le répertoire des enfants est surtout polyphonique, _et que vous n'ayez que peu de temps à leur consacrer_, alors la notation moderne peut vous rendre service. Mais, si vous en avez le temps, mettez toujours entre les mains de vos élèves la notation propre au genre de chant qu'ils exécutent.

_R. D._ — 1° Les chœurs à voix mixtes sont parfaitement légitimes et autorisés par les décisions romaines, pourvu que — leur répertoire, bien entendu, étant ce qu'il doit être, — ils ne soient pas placés dans le chœur liturgique ; ils peuvent donc chanter de la nef, du transept, d'une chapelle, galerie, etc. Cela toutefois ne saurait légitimer l'usage habituel de tels chœurs pour remplacer les chantres et les enfants qui doivent former la _Schola_ de l'église.

2° Aux saluts du T.-S.-Sacrement, lesquels ne sont point un office liturgique, rien n'empêche que ces chœurs se fassent entendre du début à la fin.

L'_Annuaire des Artistes_ (26e année), 161, rue Montmartre, Paris, prépare sa prochaine édition.

Les Artistes, Professeurs, Sociétés musicales, etc., sont priés d'adresser leurs noms, adresses ou modifications les concernant qui seront insérés gratuitement.



BIBLIOGRAPHIE

Mgr Pierre Batiffol : **Histoire du bréviaire romain**, in-vol. in-12 de 450 pages, 3 fr. 50. Paris, Picard, 82, rue Bonaparte, et Gabalda, 90, rue Bonaparte.

Le livre de Mgr Batiffol sur l'*Histoire du bréviaire romain* n'est pas un de ces ouvrages dont il faille, avec maintes périphrases, présenter au public et l'auteur et la matière.

La première édition de ce livre, devenu classique parmi tous ceux qui aiment l'histoire de la liturgie, parut en 1893, suivie, peu de temps après, d'une seconde. Aujourd'hui, l'auteur en publie une troisième édition, refondue et complétée suivant de nouvelles recherches.

Dans une revue comme la nôtre, consacrée principalement à l'étude de la musique d'Église, c'est au premier rang de nos comptes rendus qu'il convient de parler de cette *Histoire du bréviaire romain*, puisque, aussi bien, les textes que renferme le bréviaire sont ceux sur lesquels travaillent nos musiciens et que l'historien d'un pareil sujet, pour l'exposé même de sa thèse, se doit de traiter des origines et de l'organisation du chant liturgique des offices.

Le bel ouvrage de Mgr Batiffol intéresse donc au même titre liturgistes et « grégorianistes ». S'il est un certain nombre de détails dont le musicien a pu déjà prendre connaissance dans le remarquable travail de mon éminent confrère Dr Wagner, ou dans le mien propre, touchant les origines de la musique rituelle, il retrouvera avec plaisir ces détails placés ici dans un ensemble descriptif qui les met puissamment en valeur ; dans le cadre, évoqué d'une façon émue par Mgr Batiffol, des vieux cimetières chrétiens et des « stations » romaines, on est heureux de voir germer *La genèse des heures* (chapitre Ier), qui se développent dans les « titres » et les « diaconies » de la Ville Éternelle : *Origines de l'office romain* (chapitre II).

La description minutieuse de *l'office romain au temps de Charlemagne* (chapitre III), de « l'office moderne » du XIIIe siècle, avec les bréviaires de la curie (chapitre IV), les chapitres de haut intérêt consacrés au *Bréviaire du concile de Trente* (chapitre V) et aux corrections plus ou moins bien fondées, entreprises depuis le XVIIe siècle (chapitre VI), sont tous des tableaux détaillés et précis. Tel détail est grandement curieux, comme l'origine du nom des fêtes « doubles » (p. 151-154), dont le sens a changé depuis le XIIIe siècle. Les nombreux renseignements donnés par l'auteur sur les antiennes et les répons sont accompagnés parfois de judicieuses réflexions, celle, par exemple, de la page 117, sur le *Venite exsultemus* [1]. Le savant liturgiste sait d'ailleurs goûter la saveur de l'antique plain-chant grégorien, et l'on applaudira au passage la fine appréciation qu'il émet sur l'impression ressentie dans un office bénédictin bien exécuté.

Cependant Mgr Batiffol n'est pas musicien, il le confesse (p. 134). Les belles pages qu'il a écrites sur l'ordonnance des offices chantés n'en sont que plus méritoires. Mais, précisément, cela l'a induit parfois en quelques erreurs de détail. Si, à partir du IXe siècle, les psaumes antiphonés et les répons ont perdu quelque chose de leur exécution primitive, le mot de « mutilation », plusieurs fois répété, est bien gros. La composition mélodique et le genre musical de ces pièces n'ont en effet *rien* perdu :

1. Ce n'est pas cependant par un « détail curieux » qu'Amalaire a entendu chanter ce psaume à Sainte-Sophie de Constantinople au début de la messe. Il suffit d'assister à une liturgie byzantine pour constater que tel est toujours l'usage du rit grec.

ce qui a été modifié, d'une part, ce sont les reprises des refrains des antiennes, en vue de raccourcir la longueur des offices ; d'autre part la suppression de certains versets aux répons. Toutefois, cette suppression, ne portant en somme que sur des détails, ne justifie pas qu'on puisse dire que le responsorial soit « bien écourté » et « appauvri en comparaison de ce qu'il a dû être ». Cet appauvrissement ne porte d'ailleurs que sur quelques textes, et n'a point touché la musique. Les antiques répons à plusieurs versets chantent en effet ceux-ci tous sur la même mélodie.

Nous avons maintes fois regretté que les musiciens d'Église ne soient pas assez liturgistes. Que l'éminent auteur du livre que nous analysons nous permette de dire, en retournant le vœu : les quelques lacunes que contient le beau travail de Mgr Batiffol démontrent que les liturgistes gagneraient, eux aussi, à être un peu plus musiciens. Cela eût apporté des correctifs à certains passages trop affirmatifs sur les antiphonaires du XIe siècle (p. 235), sur le texte d'Amalaire cité p. 71 (cf. p. 149), et quelques autres. Disons aussi que des travaux musicologiques ont paru depuis une douzaines d'années qui compléteraient en particulier les références sur le *Salve Regina* (p. 260, où il n'y a aucune mention d'Adhémar de Monteil), sur le beau répons *Gaude Maria* (p. 171), la messe votive de la Trinité, antérieure d'un siècle à l'office du même mystère, le ℣. *Vadis propitiator* (p. 143), lequel n'est nullement romain, ou la liturgie des vêpres pascales, qui, plus que probablement, n'est pas non plus romaine d'origine.

Mgr Batiffol, bien que reconnaissant un travail effectif de saint Grégoire le Grand sur le chant romain, hésite à voir en lui l'ordonnateur principal de l'antiphonaire-responsorial ; et, par une contradiction singulière, tout en admettant la parfaite bonne foi de Jean Diacre transcrivant une des chartes de fondation de la *Schola cantorum*, l'auteur dénie à saint Grégoire « cette prétendue fondation », ébranlé qu'il est par un texte du *constitutum* de 595 [1]. Ce texte, au contraire, s'agence à merveille avec les autres documents, si l'on prend garde que les *psalmos* dont il y est parlé visent, non point les psaumes de l'office, mais les chants qui, à la messe, séparent les lectures : graduel et trait. Ce canon, en effet, n'a trait qu'à *la messe*, et, loin d'être « une disposition singulière », sans effet ni plein ni durable, son application est affirmée par d'autres textes plus récents.

L'auteur et le lecteur nous pardonneront ces critiques, peut-être trop détaillées, mais justifiées par l'importance même de l'ouvrage dont nous avons à rendre compte. Nous ne les eussions point entreprises au sujet d'un livre de peu de valeur. Le travail de Mgr Batiffol, au contraire, est une belle et bonne œuvre ; et sa conclusion tend au même but que les nôtres. Il contribuera à faire mieux connaître et mieux aimer cet admirable « office canonique romain, tel qu'il était célébré dans la basilique de Saint-Pierre de Rome, à la fin du VIIIe siècle, tel qu'il s'y était constitué au cours du VIIe et du VIIIe siècle, synthèse toute romaine d'éléments soit romains, soit non romains, mais dont quelques-uns remontent à l'origine du christianisme. C'est l'honneur du Bréviaire d'Urbain VIII de descendre de cet aïeul. »

Amédée Gastoué.

De Beaurepaire-Froment : **Bibliographie des chants populaires français**, in-12 de XCII et 183 pages, 5 fr. Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg.

La chanson populaire est plus que jamais à l'ordre du jour. La belle *Histoire de la chanson populaire en France*, de M. Tiersot, l'*Essai de bibliographie* de M. Pierre Aubry, pour la chanson populaire en Europe, le succès de la publication des *Chansons de France* éditées chez MM. Rouart et Lerolle, sont quelques-uns, parmi les principaux, des symptômes d'un intérêt qui va toujours grandissant.

1. Par une coïncidence curieuse, nous venons de recevoir un ouvrage du savant bénédictin Dom C. Vivell, où l'auteur a recherché, et trouvé, de nouveaux témoignages de l'œuvre musicale de saint Grégoire le Grand. Nous en rendrons compte prochainement.

Le livre que nous avons reçu témoigne à nouveau, et d'une façon très attachante, de cette heureuse tendance. Déjà l'auteur, M. de Beaurepaire-Froment, avait, à la vérité, tenté, voici quelques années, un essai sous le même titre. Le présent ouvrage s'affirme troisième édition ; mais revue et si considérablement améliorée et augmentée, qu'à bon droit peut-on la considérer comme œuvre originale. Une longue introduction de 92 pages donne, sous une forme très alerte et très personnelle, une vue d'ensemble de la chanson populaire française.

On n'analyse pas une bibliographie : celle-ci est très complète ; nous serions tenté de dire : trop complète. Car l'auteur, à côté des recueils de chansons réellement populaires, a mentionné par exemple les *Meslanges* de du Caurroy, qui sont de la chanson mondaine et musicale. Il en est de même pour ce qui concerne les cantiques : M. de Beaurepaire a cru devoir citer quelques-unes des publications de cantiques. Par rapport à l'ensemble des chants profanes, et même des « noëls », c'était trop et, par rapport aux nombreux recueils de ces chants religieux, édités depuis la fin du xve siècle, c'était trop peu ; ces cantiques demanderaient un travail à part, dont nous avons d'ailleurs tous les éléments.

La bibliographie proprement dite, qui constitue la partie principale de cet ouvrage, comprend à son tour deux grandes distinctions : les ouvrages généraux, depuis les éditions de Petrucci en 1501, jusqu'aux derniers fascicules du *Chant populaire* de la Schola en 1910. En second lieu, travail analogue pour chacune des régions qui appartiennent, soit en français, soit en patois, soit en langages divers, aux grandes régions soumises à l'influence de la chanson française : provinces d'abord, puis, au nord, Wallonie et Belgique ; au sud, la Catalogne ; à l'est, la Suisse romande. Il est cependant tel ouvrage, dans cette partie, qui aurait été plus à sa place dans la première. Le recueil de Henri Lemeignen, cité page 119, bien que contenant quelques pièces intéressant le pays nantais ou la Bretagne française, est avant tout destiné à l'ensemble de la France.

Mais, d'un auteur aussi complet que l'a été M. de Beaurepaire-Froment, on ne saurait exiger d'avoir feuilleté tous les ouvrages dont il parle. Son travail est le plus abondant qu'il se puisse sur la question (réserve faite plus haut des chants religieux). Cette *Bibliographie*, avec son introduction si colorée, contribuera certainement à augmenter la considération dont jouit avec raison notre *folk-lore* national, en en montrant l'importance.

M. de Beaurepaire-Froment a vraiment bien mérité de l'art populaire. Et, si quelque jour on voulait dresser, pour ces pièces, un *repertorium* analogue à celui que M. le chanoine Ul. Chevalier a donné des poésies latines de l'Église, le présent travail en serait la première et nécessaire base. Amédée GASTOUÉ.

Jeanne FERRIER : **Conférences** *faites à la Schola de Saint-Etienne*, année 1910-1911. Un vol. in-12, de 72 pages, avec dessins d'après des manuscrits anciens. Saint-Étienne, Imprimerie des Sourds-Muets.

Mlle Ferrier, vaillante scholiste stéphanoise, directrice d'un groupe de dames qui forment la Schola « Saint-François-d'Assise », a eu l'idée très heureuse de réunir en plaquette les conférences qui ont accompagné, l'hiver dernier, les répétitions du groupe. Noël ; Souvenir d'une visite à la Bibliothèque Sainte-Geneviève ; Au moyen âge ; Les fêtes de mai ; Rôle sociologique de la musique ; La chanson française ; Chants grégorien, polyphonique et religieux moderne, tels sont les titres des sujets traités. Le volume est clos par le rappel des programmes exécutés aux offices par la Schola Saint-François-d'Assise, et préfacé par M. A. Gastoué.

H. N.

Abbé A. LHOUMEAU : **Messe de sainte Hildegarde**, avec accompagnement d'orgue, net, 2 fr. Janin, 10, rue Président-Carnot, Lyon.

On sait que la grande mystique allemande du xII^e siècle fut doublée d'une admirable musicienne. Un beau *Kyrie* de sa composition a été révélé par Dom Pothier, il y a déjà bien des années. Aujourd'hui, M. l'abbé Lhoumeau, reprenant une idée

du savant bénédictin, publie toute une messe, non pas, à la vérité, composée intégralement par la sainte, mais, à la suite du *Kyrie* original, donnant *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus*, développés, suivant les règles grégoriennes, sur le thème même de la composition hildegardienne. Œuvre intéressante, à laquelle la science d'harmonisateur de M. l'abbé Lhoumeau donne un attrait de plus. L. T.

Pour Noël :

Notre excellent confrère de Grenoble, la *Revue du chant grégorien*, vient de publier deux « petites feuilles grégoriennes » pour Noël :

1° Hymne *Puer nobis*, rythme *Omnis mundus*, séquence antique *Lux fulget hodierna* (la feuille, 0 fr. 10).

2° Cantiques grégoriens, 4e cahier, du R. P. Dom Lucien David, en forme de tropes français sur des chants liturgiques (le cahier, 0 fr. 20).

Rappelons à ce sujet que le Bureau d'Édition de la Schola vient pareillement de publier deux petites feuilles à 0.10 contenant des proses choisies pour l'Avent et Noël : *Jubilemus omnes*, *Mittit ad virginem*, *Nato canant*, etc.

REVUE DES REVUES (*articles à signaler*) :

Chansons de France, n° 19. — Très curieux numéro, composé de chansons bressanes et comtoises, recueillies et notées par M. l'abbé Henri Grospierre, dont plusieurs dans des tonalités ou des rythmes extrêmement anciens (1).

Recueil de la Société internationale de Musique, 13e année, livr. 1. — L. de La Laurencie : Un émule de Lully, Pierre Gautier de Marseille. — Fritz Stein : Une symphonie inconnue de la jeunesse de Beethoven [découverte au Collegium Musicum d'Iéna].

Bulletin mensuel de la Société internationale de Musique, octobre. — Fr. Keel : Le chant populaire anglais.

Revue musicale, n° 21. — L'enseignement du chant choral dans les lycées de Paris [circulaire de M. Liard, recteur, sur l'organisation des chorales des lycées de garçons].

S. I. M., nos 8 et 9. — Marc Pincherle : La technique du violon chez les premiers sonatistes français [article fort curieux et très documenté sur les progrès de l'art du violon de 1695 à 1725]. — N° 10. Lettre de Lesueur sur l'organisation de la musique du roi Louis XVIII.

Revue musicale du Midi, n° 7. — André Gouiraud : les Opinions d'Annibal Gantez [étude sur un recueil manuscrit, de la main de Gantez, contenant des poésies, sonnets, chansons, etc., sur les événements de son temps].

Revue du chant grégorien, n° 1. — Chan. Poivet : Una fides, unus cantus, una lingua [rapport sur la prononciation du latin, présenté au Congrès parisien de juin 1911]. — H. D. Leray : Les chorales mixtes [au point de vue canonique ; leur légitimité, leur action ; précautions à prendre].

Revue grégorienne, n° 5. — G. Bas : La simplicité dans l'accompagnement du chant grégorien.

NOTRE ENCARTAGE

Petit salut, à 2 voix, de M. G. Berruyer.

Composition simple et facile, du *Répertoire moderne*, et dans laquelle l'auteur a tenté d'utiliser des thèmes grégoriens sous une forme différente des essais habituels, en se rapprochant plus de la manière ancienne, œuvre très pratique pour les petites maîtrises.

(1) Un prochain fascicule de la *Tribune* contiendra une étude sur l'une des plus remarquables.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

TABLE ALPHABÉTIQUE

Avis. — A dater de la présente année, la Table annuelle de la *Tribune de Saint-Gervais* comprendra en même temps celle de son supplément, les *Tablettes de la Schola* ; l'indication des pages de celles-ci sera précédée de la lettre S (supplément). La période de publication des *Tablettes* allant de novembre à juin, la table ci-dessous, par exception, remontera, pour le supplément, jusqu'à novembre 1910.
Les lettres (c. r.) à la suite indiquent un compte rendu bibliographique.



TABLE ANALYTIQUE

N. B. — Les encartages mensuels, faisant déjà partie des diverses collections du Bureau d'Édition, ne sont pas compris dans cette table.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

